18723.

13/8

5247

Entwurf

zu

einer Geschichte

der

Kupferstecherkunst.

Entwurf

zu einer Geschichte

der

Kupferstecherkunst

und

deren Wechselwirkungen mit andern zeichnenden Künsten.

Mit zwei Beilagen.

Von

Johann Gottlob von Quandt.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1826.

Coburger
Landes-
Bücherei

Vorrede.

Mehrere Kunstfreunde versammelten sich allwöchentlich an einem bestimmten Tage. Gemeinsame Neigung machte Angelegenheiten der Kunst gewöhnlich zu den vorherrschenden Gegenständen des Gesprächs, und wie es zu geschehen pflegt, daß bei der Verschiedenheit der Ansichten unter vielen und der Kürze geselliger Unterhaltung nichts entschieden und erschöpft wird, so blieb einem jeden es anheimgestellt seine Meinung mit der Anderer in

der Stille auszugleichen oder ihr weiter nachzuhängen, und so fand sich Stoff zu schriftlicher Entwickelung in ruhigen, einsamen Stunden; denn erst durch das Niederschreiben wird man sich seiner Gedanken recht klar bewußt. Auf diese Weise sind folgende kleine Abhandlungen über Verbesserungen von Kunstakademien, über die Stellung der bildenden Künste zum Staate und mehrere andere hier noch nicht mitgetheilte entstanden, welche gedruckt diesen dann erst folgen mögen, wenn vorliegende Versuche eine günstige Aufnahme gefunden haben werden und der Verfasser daraus schließen darf, daß seine Betrachtungen nicht ohne Interesse für Andere und nicht gehaltlos sind, worüber er in der That jetzt noch ungewiß ist. Sodann diente auch eine ziemlich reichhaltige Kupferstichsammlung, welche der Besitzer chronologisch und nach Schulen geordnet hat, die Länge der Winterabende vergef-

sen zu machen, indem die Seltenheit oder Schönheit der Blätter unterhielt oder erfreute. Belehrende Bemerkungen wurden von den Kennern angereiht und von den Liebhabern der Kunst mit Vergnügen aufgenommen, und so ging zuletzt der Wunsch ganz natürlich hervor, daß man das Einzelne, was man gehört und gesehn hatte, in Zusammenhang möchte vorgetragen bekommen; denn es haben sich wirklich die schätzbaren Notizen über einzelne Kunstwerke und Künstler, durch Zani, Bartsch und Bruillot und viele Andere so gehäuft, daß sie unübersehbar zu werden beginnen, und es ein wahres Bedürfniß wird, sie nach Grund und Folge aneinander gereiht und zu einer Geschichte verarbeitet zu sehen. Wenn fast schon jetzt der Materialien zu einem so großen Baue zu viele sind, um von Einem Individuum verarbeitet werden zu können, so dürfte der Grundriß, nach welchem man das

große Gebäude ausführen könnte, um so dringender nothwendig werden.

Der Besitzer dieser Kunstsammlung kam diesem Wunsche entgegen, so weit seine Kenntnisse und die vorhandenen Mittel seiner Sammlung ausreichten, und so entstanden nachfolgende Vorträge, welche wenigstens eine Idee angeben, nach welcher die Geschichte der Kupferstecherkunst construirt werden könnte.

Keinesweges wird behauptet, daß diese die alleinige Idee sey, nach welcher das Gebäude ausgeführt werden müßte; vielmehr müssen Plane entworfen werden, ehe ein großer Bau nur begonnen wird, und jede Idee kann ihr eigenes Gute haben, ja es wäre nicht einmal zu wünschen, daß nur einmal und von einem Standpuncte aus die Geschichte dieser Kunst construirt würde, indem vielseitigere und von Verschiedenen angestellte Betrachtung durchaus

vortheilhaft ist; nur das wird behauptet, daß jeder Geschichte eine Idee zum Grunde liegt, welche wenigstens gleichsam aneinanderreihender Faden, wo nicht Gestaltungsgrund ist; denn wahre Geschichtserkenntniß ist nur das Erkennen einer Idee, welche sich in dem Zusammenhang aller und in den einzelnen Begebenheiten ausprägt, zu nennen, nicht aber das Aufzählen einzelner Begebenheiten nach einer Zeitfolge. Die Begebenheiten müssen als Ursachen und Wirkungen aus einander hervorgehen und in der Geschichte sich ein Grund darstellen der alle bedingt.

In der Geschichte der Erfindung des Abdrucks von gestochenen Platten und der Vervollkommnung des Stichs zeigt sich uns in allen Epochen, wie Formanschauung nicht als Plastik, Darstellung derselben in Umfang nicht als Malerei oder Darstellung derselben vermittelst Farbe, sondern als reine Zeichnung zu einer abgeson-

derten Kunst wird, welche aber immer in Wechselwirkung mit den andern Künsten steht, mit welchen sie ursprünglich eins und deren Element ist.

Diese Idee liegt unsrer Geschichte der Kupferstecherei zu Grunde, und hat uns in unsern Betrachtungen geleitet, und überall erkennen wir diese wieder, wohin sich auch im Verfolg die Kupferstecherei neigen mag, welche bald in ihrem Bestreben ganz materiell, ganz Mechanismus zu werden droht, bald zur Malerei sich hinneigt, je nachdem sie geleitet oder auf andere Künste einwirkend ward.

Das Specielle der Kunstgeschichte könnte aus dieser Idee abgeleitet und erklärt werden; allein dies vollständig zu thun, war hier weder zweck= noch zeitgemäß, und es sollten nur die wichtigsten Momente ans diesem Standpuncte beleuchtet werden. Dennoch wurden, so viel die

Beschränkung der Stunden es erlaubte, Notizen über einzelne Kunstwerke beigebracht und kurze Biographien einzelner wichtiger Künstler eingeflochten, damit die Abende auch für die unterhaltend verfließen möchten, welche nicht ein ästhetisches oder artistisches Interesse an der Geschichte der Kupferstecherei nahmen, und doch auch das Ganze der Uebersicht an Leben und Gestalt gewönne.

Wenn es, wie es begonnen, Andern noch Unterhaltung gewährt, so haben diese Blätter ihren Zweck erfüllt, und wenn Kenner veranlaßt werden auf den wilden Schößling ein edles Reiß zu pfropfen und zum Stamm auszubilden und groß zu ziehn, so wird dadurch ein Wunsch erfüllt, zu dessen Ausführung dem Verfasser es an Mitteln aller Art gebricht; doch fordern wir, daß von dieser Arbeit nicht mehr verlangt wird, als sie leisten kann und soll, und

indem Zurechtweisung und Strenge der Beurtheilung uns willkommen seyn und mit Dank anerkannt werden wird, wenn sie Belehrung gibt, so wird bloße Tadelsucht und leeres unbegründetes Besserwissen uns weder kränken noch Bewunderung ablocken.

Erster Abend.

Ueber die Erfindung der Kupferstecherkunst und ihre Fortschritte von Maso Finiguerra und den deutschen Meistern von 1466 bis auf Marc Antonio und Albrecht Dürer.

Wer sich mit der Kenntniß der Kupferstecherei und ihrer Geschichte beschäftigt, findet es fast unbegreiflich, daß die Erfindung derselben erst im 15ten Jahrhundert gemacht wurde, da doch schon die Römer Verzierungen in Metall gruben, Siegel und Stempel hatten, und es eine gewöhnliche Arbeit der Goldschmiede im Mittelalter war, metallene Geräthschaften mit Niello zu verzieren. Unter dem Niello versteht man in Metall eingegrabene Verzierungen, deren vertiefte Linien mit einer dunkeln Masse ausgefüllt werden, damit die Striche um so deutlicher sich zeigen, und so liegen schon hierin die Elemente der Kupferstecherkunst vor Augen.

Als Grund, warum man nicht schon früher auf den Einfall kam, gestochne Platten abzudrucken, wird von Einigen der Mangel an Papier aus leinenem Stoffe angegeben; wogegen man anführen kann, daß auch allenfalls das schon früher erfundene Baumwollenpapier, Pergament und gewebter seidener Stoff zum Bedrucken tauglich ist; denn daß man später eine dauerhaftere und bessere Papierart erfand, scheint mir nicht Ursache, sondern Wirkung der Erfindung und Verbreitung der drei verschwisterten Künste, des Holzschnitts, Buchdrucks und Kupferstichs zu seyn.

Mir scheint, die Erklärung hierüber, daß diese Künste erst so spät in Ausübung kamen, könne nur aus der von früherer Zeit verschiedenen Sinnesart, welche im funfzehnten Jahrhunderte herrschend ward, abgeleitet werden.

Wir leben in dem papiernen Zeitalter; vor dem funfzehnten Jahrhundert war das goldne Zeitalter. Wir glauben schon etwas gethan zu haben, wenn die Sache zu Papier gebracht ist; jene stellten es ins Werk.

Jene alten Goldschmiede legten keinen Werth auf Abdrücke von Verzierungen, sondern nur auf gediegene Arbeiten, und daher kommt es wohl, daß man keine Abdrücke zu machen versuchte, weil man

es nicht der Mühe werth hielt, oder wenn man Abdrücke machte, sie nicht aufbewahrte.

In der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts erregte die Erfindung der Buchdruckerkunst durch ihren Einfluß auf die Wissenschaften ein so großes Aufsehen, daß es begreiflich ist, wie nun erst Versuche angestellt wurden, auch von andern, als bloßen Holzplatten, Abdrücke zu machen.

Ich bin aber überzeugt, daß auch die Buchdruckerkunst keinen Eingang gefunden haben würde, wenn nicht eine veränderte Sinnesart überhaupt sich verbreitet hätte. Jene Erfindungen der Buchdrucker- und Kupferstecherkunst sind also nur die Wirkungen und Merkmale eines veränderten Zeitgeistes. Bis zum vierzehnten Jahrhundert war alle Thätigkeit nach außen gerichtet. Dynastien rangen um ihre Erhaltung, andere, um emporzukommen, Völker um ihre Selbstständigkeit, Christen um den heiligen Boden, Päpste um die Unumschränktheit der Kirche, Kaiser für die Herrschaft des Reichs, Italiener für die Freiheit, und endlich verherrlichten und besänftigten sich diese in Kampf aufgewühlten Kräfte in den großen Unternehmungen der Baukunst im dreizehnten Jahrhundert. Daß in einer Zeit, wo jeder Gedanke mit der That, in der That entspringt und ausgeprägt wird, solche

Künste, welche mehr dem speculativen Leben zur Hand gehen, nicht hervorgesucht wurden, liegt in der Sache selbst. Selbst das Leben in der Kunst war werkthätig. Man baute, malte, goß in Erz und meißelte. Aber schon jene großen Kunstunternehmungen sind der Uebergangspunct des praktischen zum speculativen Leben, die Kunst ist noch Werk und Gedanke zugleich; die Kunst ist, wie Schelling in seiner Rede zur Eröffnung der Academie in München sehr geistreich sagt, die werkthätige Wissenschaft, die Thatkraft entschlief, und die Thätigkeit des Geistes baute fortwährend das Gebiet des Wissens und Kennens an. Nun erst erhoben sich Buchdruckerei und bloße Zeichnung vervielfältigende Kupferstecherkunst. Zeichnung, als die abstractere Hälfte eines Bildwerks, würde früher nicht genügt haben.

Die Geschichte der Kupferstecherkunst ist uns also besonders dadurch wichtig, inwiefern sie uns als Beleg zur Geschichte überhaupt dient und, die andern Künste begleitend, uns den Zustand dieser andeutet.

Es fragt sich nun, wo, wann, und durch wen die Erfindung des Metallplattenabdruckens (Kupferstecherei) gemacht wurde. Hierüber waren die Meinungen sehr getheilt.

Herr von Sandrat spricht von einem Kupferstiche, welcher einen verliebten Greis vorstellt und die Jahrzahl 1455 tragen soll. Abbé Zani sagt, daß dies ein Irrthum, und die Jahrzahl 1499 zu lesen sey.

Herr von Murr hat in einem Katalog eines gewissen Paul Beheim vom Jahr 1618 eine Leidensgeschichte von Anno 1440 in geschrottener Arbeit angeführt gefunden, und sagt, daß die Kupferstecherei also schon in so früher Zeit in Deutschland getrieben worden wäre; wogegen von Bartsch bemerkt, daß niemand diese Leidensgeschichte kennt, und das Wort geschrotten, nach Adelung, niemals gestochen, sondern weit eher geschnitten, geschabt, genagt bedeuten könne, woraus denn folgen würde, daß es nicht Kupferstiche, sondern Holzschnitte gewesen wären, welche in jenem Katalog aufgezeichnet sind. Samuel Palmer will einen Abdruck, der von einer Metallplatte genommen seyn soll, welche Andrea da Murano 1412 gestochen hätte, im Museo Pembrokiano gesehen haben. *) Auf diesem Blatte soll sich die angeführte Jahrzahl und die Buchstaben A. M. befinden. Andere glauben, daß schon Fran-

*) History of printing London.

cesco Squarcione, Mantegna's Lehrmeister, Abdrücke von seinen in Metall gegrabenen Arbeiten gemacht, und schreiben ihm diejenigen alten Blätter zu, welche mit S E. bezeichnet sind.

Vasari setzt die Erfindung des Kupferstechens in das Jahr 1460, und zwar soll Maso Finiguerra, ein florentiner Goldschmied, von seinen eingegrabenen Arbeiten Abgüsse in Schwefelmasse gemacht haben.

Seine schönste Arbeit war eine Krönung der heiligen Jungfrau, welche er in Niello für die Kirche S. Giovanni in Florenz 1452 verfertigte. Zwei solcher Abgüsse haben sich bis jetzt erhalten, der eine im Cabinet des Herrn Serrati in Livorno, der andere in Genua bei Herrn Durazzo.

Schwefelabgüsse und von diesen auf Papier gemachte Abdrücke gäben aber noch keine Befugniß, Finiguerra den Erfinder des Kupferstechens zu nennen, wenn nicht der Abbé Zani wirklich einen Abdruck auf Papier im Cabinet national zu Paris gefunden hätte. *)

---

*) La Pair. Bartsch P. G. 13 Vol. Materiale per servire alla storia dell' origine e de progressi dell' incisione in rame e in legno, e spo-

Da die auf diesem Bilde vorkommende Schrift im Abdruck verkehrt erscheint, so ist es keinem Zweifel unterworfen, daß es ein Abdruck unmittelbar von der Platte ist, welche in St. Giovanni in Florenz als schöne Goldschmiedsarbeit aufbewahrt und in Ehren gehalten wird.

Der verdienstvolle Zani hat durch diesen wichtigen Fund der Geschichte der Kupferstecherkunst einen festen Anfangspunct gegeben, jedoch noch nicht alle Zweifel aufgehoben, ob nicht auch andere gleichzeitige oder wohl gar frühere Goldschmiede, deren Namen aber unbekannt geblieben sind, Abdrücke von Platten, ehe sie niellirt waren, machten, welche vielleicht verloren gingen, zum Theil aber auch noch vorhanden sind, nur daß wir ihr Alter und die Verfertiger nicht kennen, wie uns das wahre Alter des Abdrucks von dem Finiguerra'schen Blatt auch unbekannt seyn würde, wenn die Originalplatte nicht noch jetzt bekannt wäre. *) Es kann leicht kommen, daß man das Alter der Kupferstecherei noch viel weiter hin-

---

sizione dell' interessante scoperta d' una stampa originale del celebre Maso Finiguerra fatta nel Gabinetto nazionale di Parigi da D. Pietro Zani Fidentino. Pag. 47—56-

*) Peintre Graveur. 13 Vol. P. 5.

auszurücken sich bemüht, da Kunsthändler und Sammler im Besitz von alten Blättern wetteifern, und daher alte Metallplatten, welche nie abgedruckt worden waren, hervorgesucht und erst jetzt abgedruckt werden; denn nicht immer haben die Goldschmiede ihre Stiche mit Schwärze ausgefüllt und dadurch zum Abdruck untauglich gemacht. So sind erst in den neusten Zeiten ein mit Verzierungen umgebenes Kreuz, an dessen Fuße Maria und Johannes stehn, vom Jahre 1430, eine Votivtafel von Wolfgang Aurifaber, gefertigt 1477, und zwei runde Blätter, Vorstellungen aus der Leidensgeschichte, angeblich von Martin Schön, durch Abdrucken zum Vorschein gekommen. *)

Ohne uns jedoch hierüber in dunkle Vermuthungen einzulassen, da viele ebenso alt oder älter scheinende Blätter, als jene Krönung Maria's des Maso Finiguerra, keine Bürgschaft für ihr Alter noch eine Namenschiffre (Monogramme) aufzuweisen haben, wenden wir uns zu Betrachtung der Werke solcher Meister, denen der Ruhm, Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger Finiguerra's zu seyn, nicht abgestritten werden kann.

Unter diesen steht wohl der Meister, welcher

---

*) Bartsch, P. G. Vol. 6. P. 1.

seine Blätter mit den gothischen Buchstaben E. S. und den Jahrzahlen 1465 bis 1467 bezeichnete, dem Finiguerra sicher am nächsten, wenn er ihm auch in Schönheit der Zeichnung weit nachstehen muß. Seine Schraffirungen sind fein und in einer Richtung, der Ausdruck in den Gesichtszügen nicht ohne Anmuth, so wie seine Figuren durch schickliche und ausdrucksvolle Stellungen Sinn und Kunstbildung zeigen.

Seine vorzüglichsten und seltensten Blätter sind die beiden Marien von Einsidlen, welche so wegen der Inschriften, welche sie tragen, genannt werden.*) Diese Inschriften beweisen, daß es ein Deutscher war, der diese Blätter stach, doch ist es noch keinem gelungen den Namen dieses Meisters zu entdecken, denn für den Namen Engelbrecht ist kein hinreichender Grund vorhanden.

Die große Zahl von Blättern, welche diesem Meister zugeschrieben werden, die Fertigkeit, von der sie zeugen, setzt eine vieljährige Uebung voraus und läßt vermuthen, daß er nicht der Einzige war, der sich in dieser Zeit und früher mit der Kupferstecherkunst beschäftigte.

---

*) P. G. Vol. 6. P. 17. 18. No. 35. 36.

In der That zeigt sich unter den ihm zugeschriebenen Werken einige Verschiedenheit, sogar daß mehrere, wie z. B. ein figurirtes A. B. C., ein höheres Alter als das der übrigen vermuthen lassen. Ueberhaupt kann man die Zahl der bis auf unsere Tage erhaltenen Blätter von unbekannten deutschen und niederländischen Meistern des funfzehnten Jahrhunderts nicht bestimmen, so wie ihr Alter nicht immer mit Gewißheit angeben.

Dies hat Viele veranlaßt zu vermuthen, daß die Deutschen und Italiener, ohne von einander es gelernt zu haben, fast gleichzeitig die Erfindung des Kupferstichs gemacht hätten.

Baccio Baldini wird eine Ostertabelle zugeschrieben, aus welcher man den Ostertag von 1465 bis zum Jahr 1517 vorausbestimmen konnte. Wenn diese Tabelle wirklich von ihm ist, so hätte er gleichzeitig mit dem Meister E. S. Kupferstiche geliefert. Sein erstes zuverlässiges Blatt erschien 1477 in einem Werke, betitelt: Il monte santo di Dio. Da Baccio Baldini ein ungeübter Zeichner war, so verband er sich mit dem berühmten Maler und Goldschmied Sandro Filipepi, der seines Meisters Boticello Namen annahm und gewöhnlich Sandro di Boticello genannt wird. Sandro wurde zu Florenz 1437 geboren. Er lernte

nicht nur die Goldschmiedskunst von Boticello, sondern auch die Malerei bei Fra Filippo Lippi.

Vasari erzählt viele lustige Geschichten von ihm, z. B. daß er einstmals sich durch einen Scherz aus den Händen der Inquisition rettete, bei welcher er verklagt wurde, als habe er die Unsterblichkeit der Seele geleugnet. Er sagte nämlich: daß er die Unsterblichkeit der Seelen nicht im allgemeinen leugne, sondern nur diese der Seele seines Anklägers, weil er ihn immer für ein Vieh, aber für keinen Menschen gehalten hätte. Ein ander Mal neckte er einen seiner Schüler dadurch, daß er den Engeln auf einem Gemälde, auf welches jener sich viel einbildete, Kappen von rothem Papier bald heimlich anklebte, bald wieder abnahm, so daß jener die Verwandlungen seines Bildes nicht begreifen konnte.

Boticello faßte eine so leidenschaftliche Vorliebe für die Dichtungen des Dante, daß er den Pinsel wegwarf und die Feder ergriff, um über diesen Dichter zu schreiben. Da Boticello keine wissenschaftlichen Kenntnisse besaß, so erlangte er weder Beifall, noch Lohn für seine literarischen Arbeiten, und da er das Studium dieses Dichters dennoch viele Jahre hartnäckig fortsetzte und darüber die Malerei, in welcher er Meister war, aufgab, so gerieth

er noch im hohen Alter in Armuth und Noth und starb 1515. Welche Kupferstiche er allein, welche er mit Baldini gemeinschaftlich gearbeitet, bleibt schwer zu entscheiden.

Andreas Mantegna, 1431 geboren in einem Dorfe bei Padua, soll die Schafe gehütet haben. Diese Fabel wird von vielen Künstlern erzählt. Francesco Squarcione, sein Lehrer in der Malerei, erhob ihn aus seiner Niedrigkeit. Mantegna schlug einen neuen Weg in der Kunst ein, indem er mehr die Antike als die Natur studirte, worüber ihn sein Meister oft hart tadelte. Dies veranlaßte Mißhelligkeiten zwischen dem Lehrer und Schüler, und beide trennten sich. Nun verband sich Andreas enger mit den Bellini's und heirathete die Tochter des Jakob Bellino.

Von Venedig wendete sich Mantegna nach Mantua und ward der Liebling des Herzogs Lodovico Gonzaga, der ihn zum Ritter schlug. In Rom arbeitete er viel für Papst Innocenz VIII. und malte im Belvedere große Bilder in Fresco an einer Mauer des Hofs.

Da Mantegna auf Bezahlung warten mußte, formte er aus Erde eine Statue der Dankbarkeit, um dem Papst sinnbildlich seine Unzufriedenheit zu erkennen zu geben; doch dieser ließ ihm sagen, er

solle zum Seitenstück nun auch die Figur der Geduld formen.

Während Andreas Aufenthalt in Rom machte Finiguerra in Florenz die Erfindung der Kupferstecherkunst. Mantegna hörte davon und versuchte sich nun auch in dieser Beschäftigung, wie Vasari erzählt. Einige haben deshalb auch den Mantegna für den Erfinder der Kupferstecherei gehalten.

Mantegna starb, nach Zani's Behauptung, bereits 1506.

Beiläufig sey hier gesagt, daß Fiorillo zweifelt, ob Mantegna Correggio's Lehrer könne gewesen seyn, da Zani beweist, daß, als jener starb, dieser erst zwölf Jahr alt war.

Dem Mantegna gebührt nun zwar nicht die Ehre der Erfindung, allein die der ersten glücklichen Anwendung der Kupferstecherkunst. Seine Blätter sind weit mehr Bilder als die seiner Vorgänger, welche einem oft schon reinen Umriß nur leicht angedeutete Schatten gaben. Mantegna's Stiche geben uns durch Schatten und Licht den Eindruck einer Zeichnung, in der sich alles mit Bestimmtheit rundet und nicht blos durch Conture von einander absetzt. Er war es aber auch, der die Kupferstecherkunst zuerst anwendete, um große, viele Gegenstände umfassende Werke zu vervielfältigen.

So stach er den Triumphzug in vier bedeutend großen Blättern, den er in Mantua gemalt hatte.

Mantegna's Blätter scheinen aber auch darum selbst vollkommner als die Werke seiner Zeitgenossen und Nachfolger, weil seine Compositionen den noch unentwickelten Kräften der Kupferstecherei angemessen sind: denn da er den Styl und die Anordnung von Basreliefs auf Zeichnungen übertrug und die schärfste Beleuchtung liebte, wo Licht und Schatten an den entgegengesetzten Conturen einander gegenüberstehen, so erforderte dies weniger Abstufung von Fern und Nah, und Einmischung von Wiederscheinen (Reflexen) in den Schatten. Seine in Kupferstich übertragene treffliche malerische Composition, die berühmte Grablegung, P. G. Vol. 13. P. 229. No. 3. ist allerdings das Blatt, in welchem er sich selbst in jeder Hinsicht übertroffen hat.

Marcello Fogolino, Giulio Campagnola, Giovanni Maria da Brescia, Nicoletto da Modena, Girolamo Mozzeto, Benedetto Montagna, Domenico Campagnola, und unter diesen besonders Nicoletto, wollten die jungen Kräfte der neu erfundenen Kunst an malerischen Compositionen und Wirkungen versuchen, wodurch sie, dem Streben nach, über Mantegna stehn, allein im Gelingen hinter ihm zurückbleiben mußten.

Dem sicherern und einfachern Wege Mantegna's folgten mit Glück Giovanni Antonio da Brescia und Rabotta, ein Goldschmied, der noch um 1520 zu Florenz lebte.

In Deutschland muß die Kupferstecherkunst unterdessen große Fortschritte gemacht haben, denn obwohl nur wenig Namen von Meistern des 15ten Jahrhunderts uns überliefert worden sind, so erhielten sich doch noch viele Kupferstiche mit verschiedenen Monogrammen. Ich übergehe die Ungenannten und verweile bei Franz von Bocholt, den Quadt für den ältesten Stecher ausgibt; v. Heinecke und v. Murr erklären sich gegen Quadt's Meinung aus keinem andern Grunde, als weil seine Blätter mit lateinischen Lettern bezeichnet sind. Dagegen erklärt sich Bartsch für Quadt, der ihn für älter hält als Israel von Meckenen. Ja man findet sogar, daß Israel die Versuchung des heil. Antonius, welche Franz stach, sich zugeeignet und die Buchstaben F. V. B. auszutilgen und dafür sein Zeichen in die Kupferplatte zu graben gesucht hat. *)

Ob Bocholt früher ebenfalls wie Mantegna

*) St. Lucas und Maria im königlichen Cabinet zu Dresden.

die Schafe hütete, wie Quadt behauptet, bleibt zweifelhaft.

Ein Zeitgenosse von E. V. B. ist auf alle Fälle der Goldschmied, welcher sich selbst unterzeichnete

Wolfgang Aurifaber 1477.

An E. V. B. schließt sich Israel von Meckenen an. Es gab zwei Israels von Meckenen. Beider Bildnisse sind in Kupfer gestochen, und man hält das des bärtigen Israel für den Sohn, das ohne Bart für den Vater, weil erst durch Papst Julius II., welcher 1503 erwählt ward, die Mode, den Bart wachsen zu lassen, eingeführt wurde, wie Zani behauptet. Der Vater Israel soll Maler, der Sohn Goldschmied und Kupferstecher gewesen seyn. Irrig hat man diese Künstler aus der großen Stadt Mecheln abstammen lassen, da sie doch aus der kleinen, wenig bekannten Stadt Meckenen, im Bisthum Münster, sich nach Bocholt wendeten, wo Israel der jüngere vielleicht zu Franz von Bocholt in die Lehre kam.

Wahrscheinlich ist Zwoll oder Zwott, von welchem man blos vermuthet, daß er den Namen seines Wohnorts Zwolt mag angenommen haben, ebenso alt als jene angeführten Meister.

Wenigstens gleichzeitig, nach Andern aber frü-

her als Israel von Meckenen, ja nach einiger Schriftsteller, jedoch wohl irriger Meinung, war Martin Schön der älteste deutsche Kupferstecher.

Letzteres zwar nicht eingestanden, gehört er doch zu den ältesten und vorzüglichsten.

Wer Martin Schön's Lehrer gewesen sey, bleibt wohl ungewiß; einige nennen einen Franz Stoß, ohne Beweis selbst für die richtige Auslegung des Monogramms dieses Meisters, als den Lehrer des Martin Schön. Noch andere halten den alten Formenschneider Luprecht Rust für Schön's Lehrer, und niemand kann einen Holzschnitt von Martin Schön aufweisen; sollte Martin wohl eine Kunst erlernt haben, die er niemals ausübte? —

Die Italiener nennen den Martin Schön, Martino d'Anversa. Es ist doch fast unglaublich, daß die Italiener ohne alle Veranlassung ihn so nennen sollten, oder aus bloßer Unwissenheit ihm diesen Beinamen gäben, da Martin in Italien doch sehr berühmt war und in ununterbrochener Correspondenz mit Pietro Perugino stand.

Sollte uns dies nicht auf die Vermuthung bringen, daß Martin einige Zeit und vielleicht gerade während seiner Lehrjahre in den Niederlanden sich aufhielt, wo die Eyk'sche Schule in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts blühte? Ja

sogar Johann von Eyk, welcher 1441 starb, *) könnte noch gelebt haben, als Martin Schön nach den Niederlanden gegangen wäre, wenn wir annähmen, daß Martin Schön 1486 starb und 60 Jahr alt geworden wäre.

Was aber diese Vermuthung für mich zur Gewißheit steigert, ist, daß viele Kupferstiche alter ungenannter und genannter Meister, ja einige von Martin Schön selbst nach Bildern der Eyk'schen Schule gestochen sind: als z. B. die Verkündigung von Franz von Bocholt, und die sterbende Maria von Meckenen und Martin Schön. Eine völlige Bestätigung aber, daß Martin Schön in der Eyk'schen Schule gebildet wurde, ist für mich die große Uebereinstimmung des Kunstcharakters in den Eyk'schen und Martin Schön'schen Werken.

Von Sandrart spricht auch noch von einem Barthel Schön, und man hat ohne weitern Grund ein altes Monogramm so ausgelegt, als habe dieser Meister Barthel Schön geheißen und sey ein Bruder des Martin gewesen, dessen Brüder jedoch

*) Nach Waagen's Vermuthung starb Johann v. Eyk 1470. — Ueber Hubert und Johann von Eyk, Seite 83. Descamps läßt das Sterbejahr des Johann unbestimmt.

Caspar, Paul, Ludwig und Georg hießen, keiner aber Barthel.

Der Ruf dieses großen Künstlers erklang bis über den Rhein und die Alpen, so daß selbst Michel Angelo Buonarotti Schön'sche Kupferstiche in seiner Jugend copirte. Aber dieser Ruf ist so verklungen, daß in der neusten Zeit eine schwer zu entwickelnde Verwechslung der Namen und Lebenszeiten dieses großen Mannes mit denen andrer Künstler daraus entstand. Man hat diesen Martin Schön, der Goldschmidt und Stecher, auch Maler war, zu Calenbach geboren ward und zu Colmar 1486 starb, mit dem Maler Hypsch Martin Schöngauer, welcher zu Colmar geboren ward und Anno 1499 starb, verwechselt.

Hofrath Lerse und Herr von Mannlich haben die Verwechslung noch weiter getrieben und sogar den großen Ulmer Meister, welcher wahrscheinlich Sebastian Merker heißt und noch 1525 lebte, für ein und dieselbe Person mit Schön gehalten.

Stellen wir nun einen Vergleich zwischen den Werken des Baldini, Mantegna und denen des Martin Schön an, so wird bemerkbar, daß die Deutschen ganz ihrem Charakter gemäß mehr Fleiß auf den technischen Theil als die Italiener verwendeten; dahingegen verkünden die Werke dieser weit

mehr Objectivität. Wir sehen eine Auffassung der Gegenstände, der nach außen sich drängenden, im Aeußern, in Mienen und Geberden ausgesprochenen Leidenschaften, in allem was die Italiener hervor-brachten, wogegen die Werke der Deutschen in seelenvoller Ruhe erscheinen. Es ist die Seele, das Subjective, der Gegenstand der deutschen Kunst. Bildlich gesprochen unterscheidet sich die deutsche und italienische Schule so von einander, wie die Wurzeln und Aeste eines Baumes; jene streben nach der Tiefe, diese nach außen und in die Weite.

In den Kunstwerken der Italiener verkündet sich Geist in Handlungen, in den deutschen Bildern ein ruhiges, sich selbst anlächelndes Daseyn.

Hier mögen noch zum Beschluß einige Meister folgen; von welchen man nur im allgemeinen die Namen und trefflichen Werke kennt, jedoch ohne Nachrichten über ihre Lebensumstände zu haben.*)

Wenzel von Olmütz ward mit Wohlgemuth verwechselt; seine Arbeiten sind größtentheils Kopien nach Dürer und andern, von verschiedenem Werth.

Albert Glockenton copirte viel nach Martin Schön.

---

*) Anleitung zur Kupferstichkunde von Adam von Bartsch. 1 Bd. Seite 162. P. G. Vol. 6.

Martin Zatziger oder Zagel. Seine Werke sind in technischer Hinsicht seiner Zeit weit vorausgeeilt, alle höchst charakteristisch, jedoch unter ineander höchst verschieden, und es sind besonders diejenigen, welche er 1500 und 1501 fertigte, z. B. das Blatt, welches ein Turnier und einen Tanz in München gehalten vorstellt, offenbar die Arbeiten eines sich selbst weit überlebten Greises. Hätte sich M. Z. nach 1500 erst entwickelt, so müßte ein wechselseitiger Einfluß zwischen ihm und Dürer zu erkennen seyn.

Zweiter Abend.

Albrecht Dürer und seine Werke.

Am verflossenen Abend habe ich die Nebelgestalten des funfzehnten Jahrhunderts, welche um so riesenhafter erscheinen, da mehrere in einander fließen, an Ihnen vorübergeführt. Noch immer werden aus dem Dunkel dieses Zeitalters bisher unbekannte Werke hervorgezogen und das Verzeichniß der Blätter von Meistern des funfzehnten Jahrhunderts, welches uns Bartsch gibt, kann bei weitem noch nicht als abgeschlossen betrachtet werden.

Der Anfang des sechszehnten Jahrhunderts gleicht dem Anbruch des Morgens, wo im Sonnenlicht zuerst die Höhen glänzend hervortreten.

Da uns hier zunächst die Kupferstichkunde beschäftigt, so sind es diese beiden, Dürer und Raimondi, welche uns nun vor allen entgegenleuchten.

An jedem gibt sich der eigenthümliche Charakter der Nation, der er angehörte, am deutlichsten zu erkennen.

Bei unserer letzten Unterhaltung habe ich schon darauf erstens hingedeutet, daß die Italiener mehr das in die Sinne Fallende, die ausgesprochenen Leidenschaften; die Deutschen mehr das in sich selbst Zurückziehende und die Erscheinungen gleichsam von innen heraus Durchleuchtende und Erwärmende, die Seele, als Gegenstand ihrer Kunst auffaßten; sodann, daß die Deutschen weit mehr den technischen Theil der Kunst als für sich bestehende Fertigkeit auszubilden und die Italiener hierin nur den Grad der Vollendung zu erlangen strebten, der erforderlich ist, um genügend die Aufgaben der Kunst zu lösen.

Letzteres wird vorzüglich durch Vergleichung Dürer'scher und Raimond'scher Werke anschaulich.

Dürer gab der deutschen Schule auf einige Zeit eine ganz neue Richtung. Er war ein Mann von den allergrößten technischen Anlagen und Fleiße, von einer sehr thätigen Einbildungskraft, aber mit wenig Phantasie begabt. Sein Beispiel lehrt, daß man unermeßlich groß in weiser Beschränkung auf den gegebnen Kreis und in vollkommner Ausbildung selbst untergeordneter Kräfte werden kann.

Dürer war von Natur zur Auffassung der Erscheinungen des Wirklichen hingewiesen und mit einem außerordentlichen Darstellungsvermögen begabt.

Auf diese Anlagen beschränkte er größtentheils seine Wirksamkeit und darum sind seine Werke in ihrer Art so höchst bewunderungswürdig.

Seine Madonnen und Heiligenbilder verdienen, als Portraite und Scenen aus dem Leben betrachtet, unsern höchsten Beifall. So gab sein Beispiel der Kunst eine Richtung zu einem Realismus, der ihr Streben einestheils niederhielt, hinsichtlich der Darstellung aber förderte: denn reale Gegenstände verlangen eine große Geschicklichkeit des Bildnertalents.

Leider war Dürer in der Wahl der Vorbilder, die er aus der Natur schöpfte, nicht immer sehr glücklich, denn selbst in seinem trefflichsten Gemälde, die Herrlichkeit des Himmels genannt, in der wiener Gallerie, kommen Heilige vor, welche Verbrechern ähnlicher sehen; dagegen aber auch Frauen von einer solchen Reinheit der Züge, daß jedes Menschen reines Gefühl für ihre Unschuld bürgt.

Wenn Dürer sich zu idealen Gegenständen verstieg, sieht man seine Befangenheit, und seine Bilder sind dann steif, kalt, gezwungen, wie z. B. Adam und Eva, durch welche er das Urbild der Menschheit darzustellen strebt. Die vielen geometrischen Studien, die er zu diesem Blatte machte, welche ihn veranlassen mochten sein Werk

über die Proportionen abzufassen,*) beweisen, daß diese Aufgabe außerhalb der Dürer eigenthümlichen Sphäre lag.

Schon aus Dürer's Kupferstichen, aus einigen Lebensumständen und aus einigen Auszügen aus seinen Briefen an Wilibald Pirkheimer und seinem Tagebuche, welches er auf der Reise nach den Niederlanden schrieb, wird sich uns eine Anschauung seines Charakters und Lebens gestalten.

Albrecht Dürer, der Vater, ward 1427 zu Eytas in Ungarn geboren, und kam als geschickter Goldschmidt, nachdem er viele Länder durchreist war, 1453 nach Nürnberg, wo er sich häuslich niederließ und 1464 heirathete.

Von achtzehn Kindern, mit welchen seine Ehe gesegnet ward, blieben nur drei bis in reifere Jahre am Leben, nämlich Albrecht, Johann und Andreas.

Alle drei Brüder widmeten sich den Künsten und Wissenschaften, jedoch erlangte nur Albrecht hohen Ruhm.

Albrecht ward den 20sten Mai 1471 geboren.

---

*) Das Manuscript befindet sich auf der kön. Bibliothek zu Dresden.

Von seinem Vater erhielt er Unterricht in dessen Kunst, und schon im sechszehnten Jahre arbeitete er die sieben Fälle des Erlösers in Silber so vortrefflich aus, daß selbst Meister des Knaben Arbeit bewunderten.

Mehr aber, als die erlernte Kunst, zog ihn die Malerei an, und auf dringendes Bitten des Sohnes entschloß sich der Vater ihn in die Lehre eines Malers zu geben, was jedoch der alte Dürer nur ungern that, da sein Albrecht ihm in seiner Beschäftigung schon thätig beistehen konnte.

Er wollte ihn zu seinem alten Freunde, dem weltberühmten Martin Schön in Colmar, in die Lehre geben; allein dieser starb um dieselbe Zeit, aller Wahrscheinlichkeit nach 1486, und nun ward Albrecht bei Michael Wohlgemuth in Nürnberg als Lehrling für drei Jahre aufgedungen.

Es war eine schwere Prüfungszeit für Albrecht, denn er mußte viel von des Meisters rohen Knechten leiden.

1490, als Albrecht ausgelernt hatte, ging er auf die Wanderschaft. Ein guter Ruf ging ihm voran, und so fand er überall die beste Aufnahme.

1492 kam Albrecht auch nach Colmar, und wie alle ältere Schriftsteller umständlich erwähnen, ward er von den drei Schön's, Gaspar, Paul und

Ludwig, freundlich empfangen, jedoch wird des Martin Schön's nicht erwähnt, der doch gewiß auch genannt worden wäre, wenn er bis 1499 gelebt hätte.

1494 kehrte Albrecht nach Nürnberg zurück und machte sein Meisterstück als Maler, welches in einer Zeichnung bestand, die den Orpheus darstellte.

Albrecht ward unter die Meister aufgenommen, und der geschickte Mechanikus Frey in Nürnberg gab ihm seine schöne Tochter Agnes zur Frau.

Das Glück dieser Ehe hatte nicht lange Bestand, und nachdem der alte Dürer 1502 gestorben war, scheinen sich die häuslichen Verhältnisse des Sohnes sehr verschlimmert zu haben.

Albrecht unternahm eine Reise nach Venedig 1506, wozu ihm Bilibald Pirkheimer, ein berühmter Gelehrter und Rathsherr von Nürnberg, ein kleines Capital lieh.

In den Briefen Dürer's an Pirkheimer klagt er darüber, daß eine Krankheit an den Händen ihn vom Arbeiten abhalte.

Sodann beklagt sich Dürer, daß er die vielen vortheilhaften Anträge der Venetianer nicht annehmen könnte, weil er einen Vertrag mit den deutschen Kolonisten in Venedig eingegangen sey, für deren Kapelle er eine Altartafel malen müsse, und dafür nicht mehr als 110 fl. rheinisch bekomme.

Albrecht lobt die Geschicklichkeit und feinen Sitten der Italiener, jedoch daß ihn auch viele vor der Argliſt der Maler gewarnt hätten.

Er ſchreibt an Pirkheimer, daß die Künſtler ſeine Sachen immer heimlich copirten und ihn dennoch tadelten und ſagten:

„es ſey nit antikiſch Art, dazu ſey es nit gut,
„aber Sambellius (Giov. Bellino) der hat mich
„vor vil Gentilomen faſt ſehr gelobt, er wolt
„gern etwas von mir haben und iſt ſelber zu
„mir kommen, er hat mich gebeten, ich ſolt ihm
„etwas machen, er wolls wohl zahlen. Und
„ſagen die Leut alle, wie es ſo ein frommer
„Mann ſey, daß ich ihm gleich günſtig bin. Er
„iſt ſehr alt und iſt noch der beſte im Gemäl."

Mehrere ſolche charakteriſtiſche Urtheile kommen in dieſen Briefen vor, aber auch manche muthwillige Späße, welche auf eine leichtſinnige Lebensweiſe ſeines Freundes Pirkheimer ſchließen laſſen.

Ein andermal ſchreibt Dürer:

„Und ich hab auch die Maler all geſtriegelt die
„da ſagten, im Stechen wär ich gut, aber im
„Mälen wüßt ich nit mit Farben umzugehn.
„Item ſpricht jedermann, ſie haben ſo ſchöne
„Farben nit geſehn."

Ein gewisser Endres betrog Dürer um acht Dukaten, und bei einer Feuersbrunst verlor er mehrere seiner Kleidungsstücke, auf die er viel verwendete.

Er spricht viel von der fröhlichen Lebensweise der Venetianer und daß er sich selbst entschlossen hätte tanzen zu lernen; da er aber dem Tanzmeister einen Dukaten hätte bezahlen müssen, habe er es wieder aufgegeben, weil sonst sein Geld nicht ausreiche.

Eine sehr naive Stelle in den Briefen an Pirkheimer ist folgende:

„Was meint ihr? daß mir an einem solchen — „liege, ich bin ein Gentiluomo zu Venedig wor„den. Auch hab ich wohl vernommen, daß ihr „wohl reimen könnt, ihr paßtet gut zu unsern „Geigern hier, die machens so lieblich daß sie „selber weinen. Wolt Gott daß unsere Rechen„meisterin (seine Frau) solt hören, sie weinte mit."

Dürer schreibt im letzten Briefe aus Venedig: „Ich werde jen Bologna reiten, um Kunstwillen, „in heimlicher Perspective die mich einer lehren „will."

Rührend für alle die Italien lieben, ist die Stelle am Schluß dieses Briefs, in welchem er von seiner Rückkehr nach Deutschland spricht:

„O wie wird mich nach der Sonne frieren
„Hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarozer.“

Die Reise nach Rom unterblieb, und Albrecht kehrte nach Nürnberg zurück.

In den Jahren von 1506 bis 1520 scheint Dürer sehr thätig gewesen zu seyn. Gegen das Ende des Jahres 1519 war der von Dürer gezeichnete und von Jerom Resch und mehrern andern in Holz geschnittne Triumphzug Kaisers Max I. fast ganz vollendet. Ich will in unserm freundlichen Kreise die streitige Frage nicht ausfechten, ob Dürer selbst mit Holzschneiden sich beschäftigt habe, oder nur die Zeichnungen lieferte.

Für die Zeichnungen zu diesem Triumphzug erhielt Dürer vom Kaiser das Versprechen eines Jahrgehalts, welcher ihm aber nicht pünctlich ausgezahlt wurde; wohl aber empfing er einen Wappenbrief, in welchem ihm der Kaiser ein blaues Schild mit drei silbernen Schindeln gab.

1520 trat Dürer, nebst seiner Frau und Susannen, deren Magd, eine Reise in die Niederlande an.

Hier erntete Dürer die Ehrenbezeugung, welche er längst verdient hatte und mit welchen die Deutschen überhaupt so sehr kargen.

Am Pfingsttag 1520 reiste Dürer von Nürnberg ab.

In Bamberg beschenkte Dürer den Bischof mit einigen Kupferstichen, Holzschnitten und einem Gemälde und empfing dafür einen Zollbrief, ward vom Bischof zu Gaste geladen und in der Herberge bezahlte der Bischof die Zehrung, betragend 1 fl.

Ueber Frankfurt a. M., Mainz und Cöln, kam Albrecht nach Antorff. (Antwerpen?)

In Antorff gaben die Maler dem Dürer und seiner Frau ein großes Fest. Sie führten ihn von seiner Wohnung nach dem Innungshause feierlich durch die Straßen, die von beiden Seiten mit Reihen von den Bewohnern der Stadt besetzt waren, und alle verneigten sich tief, als Dürer vorüberzog.

Bei Tafel empfing Dürer die Deputation des Magistrats und mehrere andere, und als es Nacht geworden war, begleiteten ihn die Maler mit Fakkeln in seine Wohnung zurück.

Der portugiesische Gesandte gab Dürer zu Ehren ein großes Banquet.

Albrecht besucht den Quintim Messis.

Erasmus von Rotterdam verehrt Dürer einen spanischen Mantel.

Es würde Sie ermüden, wenn ich die Feste

und Geschenke, welche Dürer gegeben würden, und welche er wieder freigebig austheilte, erzählen wollte. Nur einige Stellen will ich aus Dürer's interessantem Tagebuche herausheben:

„Thomas Polonius alle meine Werke gegeben, „die nach Rom geschickt wurden um dafür Ra„phael'sche Sachen zu bekommen."

Es ist also nicht wahrscheinlich, daß Dürer mit Raphael selbst im Verkehr stand, denn dieses geschah nach Raphael's Tode.

Auffallend jedoch ist die Aehnlichkeit der schon 1513 von Dürer gestochenen Madonna No. 35. mit der Raphael'schen im Pallast Tempi in der Anlage. Es wird sogar dadurch, daß ihm dies Blatt mißlang, wahrscheinlich, daß er es nach dem Entwurfe eines Fremden gearbeitet.

Dürer hält einen wahren Triumphzug durch die ganzen Niederlande und verabsäumt nicht die Werke andrer Meister aufzusuchen. Ueber Johann von Eyk's Gemälde in Gent sagt er Folgendes:

„Das ist ein überköstlich hochverständig Gemälde „und sonderlich die Eva, Maria und Gott Va„ter sind fast gut."

Kaiser Karl V. ernannte 1521 Dürer zum Hofmaler.

Zu Gent war Dürer lebensgefährlich krank,

und nachdem er genesen, kehrt er nach Antorff zurück. Dort erfuhr er, daß Luther bei Eisenach entführt worden sey. Er beschreibt dies Ereigniß, so wie er es gehört, ausführlich in seinem Tagebuche und füllt mehrere Blätter mit tiefer schmerzlicher Klage an.

In Mecheln wird Dürer sehr ehrenvoll empfangen und von der Frau Statthalterin, Margaretha, freundlich aufgenommen. Sie zeigt ihm selbst ihre Kunstschätze, und Dürer hat die Kühnheit sie zu bitten, ihm das Zeichnenbuch des Jakob Cornelis zu schenken, welches sie ihm aber abschlägt, da sie solches schon ihrem Maler Bernhard von Orley versprochen hätte, nimmt aber diesmal von Dürer keine Geschenke an.

Ueber Lucas von Leyden schreibt Dürer folgendes:

„Mich hat zu Gast geladen Meister Lucas, der „in Kupfer sticht, ist ein klein Männlein und bürtig aus Laiden."

Schon war Dürer im Begriff, höchst unzufrieden mit seinem Aufenthalt in den Niederlanden, nach Nürnberg zurückzukehren; (er schreibt:

„Ich habe in allen meinen Machen, Zehrungen, „Verkaufen und andern Handlungen Nachtheil „gehabt in den Niederlanden, in allen meinen

„Sachen, gegen große und niedere Stände, und „sonderlich hat mir Frau Margarethe, für das „ich ihr geschenkt und gemacht hab, nichts „geben.")

Als König Christian II. von Dänemark in Antorff ankam und Dürer zu sich rufen läßt.

Dürer wird zum König zur Tafel geladen und muß ihn zeichnen, wofür ihn dieser reichlich belohnt.

Dürer schenkt dagegen dem Könige sein Kupferstichwerk.

Dürer muß den König auf seinem Schiffe nach Brüssel begleiten. Dürer schreibt, daß sich alles Volk über die männliche Schönheit dieses Königs verwundert hätte, so wie über die Kühnheit, daß Christian durch Feindes Land reise.

In Brüssel mußte Dürer den König von Dänemark in Oel malen, wofür ihn dieser königlich belohnte. Hier hielten Karl V., Frau Margarethe und Christian eine feierliche Zusammenkunft.

Christian gab für den glänzenden Empfang dem Kaiser und der Statthalterin ein großes Banquett, wozu auch Dürer eingeladen wurde und mit den Königen speiste.

Nach allen diesen Ehrenbezeigungen, Geschenken der portugiesischen Gesandten, an Affen, Papa-

geien, ausländischen Seltenheiten und Zucker, war Dürer nicht so viel baares Geld übrig geblieben, um mit den Seinen nach Nürnberg zurückreisen zu können. Alexander Imhof lieh ihm zu den Reisekosten hundert Goldgulden.

Dürer, dieser große Dürer, der zwei Jahr in den glänzendsten Verhältnissen gelebt hatte, mit Königen zu Tische saß, hatte die Kraft, in die engen häuslichen Schranken und zu angestrengter Arbeit zurückzukehren.

Dürer's Frau, welche als ein geiziges, mißtrauisches, zänkisches und herrschsüchtiges Weib von Wilibald Pirkheimer geschildert wird, hielt ihren Mann, als sie wieder in Nürnberg waren, vielleicht zu übertriebenem Fleiße und Sparsamkeit an; will man jedoch gerecht seyn, so muß man Frau Agnes entschuldigen, daß sie darauf bedacht war, ihren Mann von einer Gesellschaft und von Freunden abzuhalten, welche ihn zur Verschwendung verleiten konnten, und in welcher wohl nicht die Sittlichkeit zu Hause war.

1528 den ten April starb Dürer an einer Auszehrung. Seine Schriften über Fortification der Städte, das Buch über die Proportion des menschlichen Körpers u. s. w. erschienen erst nach

seinem Tode und wurden zum Theil von Pirkheimer herausgegeben.

Auch in der Dichtkunst hat sich Dürer, aber mit wenig Erfolg versucht.

Seiner Freigebigkeit, der kostspieligen Reisen und der Unterstützung, die er seiner Mutter hatte zukommen lassen, unerachtet, hinterließ Dürer seiner kinderlosen Wittwe doch noch ein Vermögen von sechs tausend Gulden und viele Kunstwerke.

Auf Dürer's Leben lastet durchaus ein Druck äußerer Verhältniße, welche seinen Geist zu keinem frohen Aufschwung kommen lassen.

Als Kind sehen wir ihn zu einer Arbeit in der Werkstätte seines Vaters angehalten, die seinen Anlagen unangemessen ist; jedoch siegt die gute Natur, und Albrecht leistet mehr, als wozu er gebildet wurde.

Selbst in der Wahl eines neuen Meisters zeigt sich ein vorwaltendes Mißgeschick. Wohlgemuth war in Oberdeutschland damals der größte Maler und Bildschnitzer, allein seine rohen Knechte scheint er nicht in Zucht und Ordnung gehalten zu haben, so wie doch in seinen eignen Werken ein zwar großer, aber ungebildeter Geist sich zeigt. Dürer's Jugend ward also schon durch drückende Verhältnisse getrübt.

Die Zeit seiner Wanderungen war zu kurz, um seinen Sinn zu erheitern und für die Schönheit der Natur zu erwecken. Es ist erstaunlich, wie er mit gleichem Fleiße und gleicher Auffassung und Wahrheit, Schönes und Häßliches behandelte: so sehe man zum Beweis seine große Fortuna, das Bild der höchsten Häßlichkeit und doch noch jetzt der unübertroffenste Kupferstich. Allein was die Wanderjahre noch Erweckendes haben konnten, wird durch eine unglückliche frühe Ehe niedergedrückt.

Vielleicht wäre die Reise nach Venedig der lichteste und erwärmendste Augenblick gewesen, der die Leiden der Jugend, die drückenden häuslichen Verhältnisse hätte vergüten und das Unentfaltete freudig zum Aufblühen bringen können; allein da stellt sich Krankheit, Neid und Eigennutz der deutschen Kolonisten in Venedig entgegen und verhindert, was zu hoffen gewesen wäre.

Die Madonnenbilder No. 41, 39 und 45 welche Dürer 1511, 1518 und 1520 in Kupfer stach, so wie das schöne Blatt No. 73, genannt: L'effet de la jalousie, ohne Bezeichnung des Jahres, scheinen offenbar Wiederscheine von Gegenständen, welche Dürer's Einbildungskraft jenseits der Alpen empfing, zu seyn.

Wie sein Geist aber fast der Arbeit unterlag,

von der Schönheit ihm ein falscher Handwerksbegriff anhing, und er sie irrig im Gebiete der Begriffe suchte, zeigt sich deutlich in den Blättern von 1520, und besonders in der Madonna No. 37. Gewiß war es ein Bedürfniß nach geistiger und körperlicher Erholung, welches ihn in diesem Jahre veranlaßte nach den Niederlanden und Holland zu reisen. Aber auch hier hing sich die ganze Last der Verhältnisse und eines freudenlosen Ehestands an Dürer's Fersen, denn Frau und Magd zogen mit ihm und hemmten den Aufschwung, den die großen Ehrenbezeigungen ihm geben konnten.

Es wäre zu wünschen, wir wüßten genau, in welche Zeit sein St. Hubert gehört und der verlorne Sohn. In diesen beiden Blättern zeigt er sich unstreitig auf dem Gipfel seiner Kunst. Die Innigkeit und Kraft des Gefühls, dort der zum Himmel sich wendenden, Gnade hoffenden und schon Trost empfangenden Reue, und in diesem der Angstschrei eines belasteten Gewissens, ist durch kein anderes Bild je ergreifender geschildert worden, als in diesen beiden meisterhaften Stichen Dürer's. S. Eustach No. 57, war vor der Reise nach den Niederlanden von Dürer längst vollendet, denn er nennt unter den neuen Blättern nur drei Madonnen, dahingegen die andern, welche er Meister Gilgen

schenkte, worunter auch der Hubertus von Dürer in seinem Tagebuche angeführt wird, nicht als neue Blätter.

Es scheint nicht als wäre die Reise nach den Niederlanden für Dürer auf irgend eine Weise förderſam gewesen, denn es findet sich in den Werken Dürer's nach seiner Rückkehr keine Spur eines Einflusses, den die großen Werke niederländischer Meister auf Dürer's Styl gehabt hätten. Auch scheint er wenig mehr gestochen zu haben, und die Bildnisse Albrecht's von Mainz in Profil, Friedrich's von Sachsen, Melanchthon's, Pirkheimer's, Erasmus und Pateniers sind seine letzten Blätter, welche zwar von der höchsten Vollkommenheit in ihrer Art sind, aber nicht die früheren Werke verdunkeln.

Der Krankheitsstoff, welcher Dürern vielleicht angeboren war und schon mehrmals, als er nach Venedig reiste und später als er in Seeland war, zum Ausbruch kam, von den Aerzten aber unrichtig beurtheilt wurde, scheint in den letzteren Jahren Dürer's Thätigkeit gehemmt und seinen frühen Tod herbeigeführt zu haben.

Dritter Abend.

Ueber die vorzüglichsten Kunst- und Zeitgenossen des Albrecht Dürer.

Ich deutete in unsrer letzten Unterhaltung darauf hin, daß der große Dürer die Kunst zu einem Realismus hinlenkte, welcher der technischen Ausbildung förderlich, hingegen dem höhern Aufschwung hinderlich war, und daß dagegen die Italiener nach einem höheren Ziele strebten, indem sie die Erscheinungen der wirklichen Welt nicht blos copirten, sondern die Gegenstände nach ihrer geistigen Bedeutung auffaßten.

Dies wird Ihnen recht anschaulich werden, wenn ich Ihnen die vorzüglichsten Werke des Antonio Raimondi vorlege, welcher unter dem Namen Marc-Antonio am bekanntesten ist.

Raimondi wurde wahrscheinlich 1488 zu Bologna geboren.

Sein Lehrer war der berühmte Goldschmied

und Maler Francesco Francia. Auch copirte Antonio aus freiem Antriebe mehrere Holzschnitte aus dem Leben der Maria von Dürer in Kupfer.

Von Venedig, wohin er gewandert war, wendete er sich nach Rom, und schloß sich an den großen Raphael an, dessen Zeichnungen er in Kupfer stach.

Baviera, Raphael's Bedienter, druckte Raimondi's Kupferstiche und gab solche auf seine Rechnung heraus.

Vielleicht um dies Unternehmen zu fördern, oder auch weil Raphael selbst an Antonio's Arbeiten Wohlgefallen fand, soll Raphael auf einige Kupferplatten, welche Marc-Antonio dann mit Schatten ausstach, die Umrisse gestochen haben.

Besonders wird dies von dem Kindermord behauptet.

Giulio Romano, welcher eine erhitzte, zur Sinnlichkeit gereizte Phantasie hatte, zeichnete einen Cyklus sehr ausschweifender Scenen, die Marc-Antonio in Kupfer stach. Pietro Aretino fand so großes Wohlgefallen an diesen Blättern, daß er dazu Sonette machte.

Jene Sonette haben sich noch erhalten, allein die Kupferplatten und Abdrücke ließ Papst Clemens VIII. durch Henkershand zerstören und den

unglücklichen Raimondi ins Gefängniß werfen. Selbst Giulio Romano soll, um den Unannehmlichkeiten zu entgehen, die für ihn aus diesen zwanzig verwegenen Bildern entstehen konnten, nach Mantua entflohen seyn.

Erst auf dringendes Bitten des Cardinal Hipolito von Medicis und des Malers Baccio Bandinelli, gab der Papst Raimondi die Freiheit wieder.

1527 betraf den armen Raimondi ein neues Unglück, er verlor bei der Plünderung Roms durch die Spanier sein ganzes Vermögen, und kehrte arm nach Bologna zurück, wo zuletzt jede Spur von ihm verschwindet, so daß man nicht weiß, wann er starb.

Marc-Antonio hat eine große Zahl geschickter Schüler gebildet, unter welchen sich Marco di Ravenna und Augustino di Venezia besonders auszeichnen, so wie auch die Ghisis.

Aus den Blättern des Marc-Antonio und seiner Schüler zeigt sich, daß die Stecher der italienischen Schule mehr darauf bedacht waren, die Richtigkeit der Zeichnung zu beobachten und den Geist der Werke ihrer großen Maler aufzufassen, als die Kupferstecherkunst an sich auszubilden und durch diese malerische Effecte hervorzubringen.

Raimondi's Größe bestand in seiner Empfänglichkeit und seiner wiederschaffenden Kraft, dies sind die Eigenschaften die den großen Kupferstecher ausmachen. Von seiner eignen Erfindung ist nichts bekannt, und man vermuthet blos, daß die drei Doctoren No. 404. von ihm selbst gezeichnet und gestochen worden wären; dahingegen lernen wir aus Raimondi's Arbeiten seine großen Zeitgenossen wie aus einem Spiegel kennen, er ergriff sie, hielt die flüchtigen Gedanken, die hingeworfenen Zeichnungen in den ehernen Banden seiner Kunst fest, und hat so zur Sicherstellung des Herrlichen, was die italienische Schule hervorbrachte, das Meiste beigetragen. Seine Blätter legen uns die Entwickelungsgeschichte seines Zeitalters, das ja auch das des Raphael war, vor Augen.

La nativité No. 16., die allegorischen Figuren Amadeus, Austeritas, Amicitia et Amor No. 355., Le serpent parlant à un jeune homme No. 396. La jeune femme entre deux hommes No. 399. zeigen uns Francia's seelenvolle, still in sich geschloßne Welt. Mantegna's neu betretner Weg verlockte Raimondi auf einige Zeit mit ihm der Antike zu folgen, jedoch nur so weit als jener sie ihm überlieferte, wie z. B. in No. 345. Mars et Venus. Auch Michel Angelo's großer Geist er-

griff ihn, doch vor allen waren es Raphael's Werke, und hauptsächlich jene ausgestreuten goldnen Samenkörner einer Bilderwelt, Raphael's Zeichnung, welche er auffaßte und in seinen Stichen erhielt. Raphael's Geist spricht sich in diesen freien Entwürfen am ungebundensten aus, sie sind ganz seine fröhlichen, schönen, muthwilligen, sinnigen Kinder, durch die wir ihn lieben, seine reifen, entwickelten Werke ganz verstehn und erkennen lernen. Raimondi ist so ganz von dem Geiste dieser göttlichen Bilderfunken durchdrungen, daß wir durch seine Stiche in Raphael's heitern, großartigen Kunstcharakter erst recht eingeweiht werden.

Blicken wir nun nach Deutschland zurück, welches damals in innerer Gährung lag, so sehen wir neben Dürer einen zweiten großen, doch oft verkannten Meister sein Haupt erheben.

Lucas Cranach, der in mehr als einer Hinsicht wichtige Mann, der auf die Geschichte der Malerei einen so bedeutenden Einfluß hatte, versuchte sich auch in der Kupferstecherkunst, fand aber bald, daß dies nicht das Feld seiner Thätigkeit werden könne, da er von Natur zum großen Coloristen bestimmt war. Obwohl er mehr der Geschichte der Malerei angehört, und es ihm auch an der Ruhe der Thätigkeit, welche die Ausübung der Kupfer-

stecherei erfordert, bei seinem bewegten innern und äußern Leben, fehlte, so darf er doch hier nicht übergangen werden, da seine sechs Kupferstiche ganz eigenthümlich in der Behandlung sind. Sie haben eine damals ganz beispiellose Freiheit, beinahe Kühnheit des Vortrags, und fast möchten wir glauben, sie hätten Dürer zur Nachahmung und Erfindung des Radirens gereizt, denn dessen leicht entworfene Blätter und Eisenstiche sind später als Cranach's Arbeiten in dieser Art, welcher bereits 1509 und 1510, die Buße des heiligen Chrysostomus und die Bildnisse der Herzoge von Sachsen, zwar nicht radirt, und auch nicht in Eisen, aber mit der größten Freiheit des Vortrags stach, welches fast ganz den Eindruck von Radirungen gibt.

Da wir uns hier nur mit den Denkmalen der Kupferstecherkunst beschäftigen, so legen wir hier Hans Burgmaier's, Hans Schäufelein's, Johann Balduin Grün's *) und Johann Pilgrim's treffliche Holzschnitte bei Seite.

Dürer und Cranach mögen wir immer als die bedeutendsten deutschen Künstler verehren, wenn wir andern auch neben ihnen das Verdienst zuge-

*) Balduin Grün hat jedoch auch zwei Blätter in Kupfer gestochen.

stehen müssen, in der Kunst des Kupferstichs sich ihnen genähert, ja vielleicht in einzelnen Fällen sie erreicht zu haben.

Unter diese gehört Jakob Bink aus Cöln, der in die Dienste des Königs von Dänemark und später des Herzogs von Preußen trat.

Erst dem trefflichen Bartsch gelang es, das Dunkel, welches über diesen Meister herrscht, zu erhellen, und die Verwechslungen, welche Sandrart veranlaßt hatte, zu sondern, so daß wir nun ein bestimmtes Verzeichniß seiner Blätter haben, die wir nicht mit denen des Meisters I. B. verwechseln dürfen.

Jakob Bink's Blätter geben mehr den geübten Zeichner zu erkennen, als den mühsamen Kupferstecher, obwohl sie auch in dieser Hinsicht nicht nachläßig zu nennen sind. Da das größte seiner Blätter nur wenig über 6 Zoll groß ist, und die meisten nur 2 bis 3 Zoll messen, so kam ihm in so kleinem Format die Festigkeit, welche er im Contouriren hatte, sehr zu statten, und so war er einer der ersten, welche die Kunst des Kupferstichs auf die Schönheit der Formen hinlenkte. Heinrich Aldegrever, Dürer's eigner Schüler, der in mancher Hinsicht sklavisch an seinem Meister hing, besonders in dem Faltenbruch der Draperien, über-

traf ihn doch in der Zeichnung nackter Körper und durch eine Gewandtheit des Stichs, welche zwar nicht das Lob des Fleißes und der Vollendung einer Dürer'schen Arbeit verdient, allein ohne der Nachläßigkeit sich schuldig zu machen, eine kräftige Wirkung mit freiern Strichen hervorbringt.

Dahingegen gab es andre deutsche Künstler, welche so fest an der Art und Weise ihrer Meister hingen, daß sie den Gang der Ausbildung scheinbar hemmten, wenn man den Zustand der Kupferstecherkunst in Deutschland nach ihren Leistungen beurtheilen wollte. Hieher gehört Albrecht Altdorfer, Dürer's Schüler, der in der Malerei seinen Meister erreichte, um so weiter aber in der Kunst des Kupferstichs hinter ihm zurückblieb. Seine Stiche sind in der Ausführung unbeholfen und seine Zeichnungen steif und trocken. Dies kann man füglich auch von Ludwig Krug behaupten, obwohl er zarter in der Behandlung des Stichs ist. August Hirschvogel verdient hier einer besondern Erwähnung, da er die Kunst zu radiren, welche Dürer erfunden hatte, so glücklich in Anwendung brachte. Er war anfänglich Glasmaler in Nürnberg. Diese Art Malerei erfordert, da sie weit in die Ferne hinwirken und einen lebhaften und kräftigen Eindruck machen soll, einen freien und starken

Vortrag, und daher war es die Radirung, welcher er unter allen Arten das Kupfer zu bearbeiten den Vorzug gab, weil diese mit seiner Malerei die meiste Uebereinkunft hatte. In der That haben seine Blåtter eine bewunderungswůrdige Freiheit nicht nur im Vortrag, sondern auch in der Zeichnung der menschlichen Gestalten, da hingegen seine Landschaften durchaus selbst fůr sein Zeitalter (er starb in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts) etwas Veraltetes haben. Dies můssen wir unstreitig ebenfalls der Glasmalerei zuschreiben, welche eine Ausbildung dieses Kunstzweigs nicht gefördert hatte.

Dieses Schwanken des Styls der deutschen Kunst unmittelbar nach Důrer zeigt sich uns am deutlichsten in den Werken einer Kůnstlerfamilie, deren Geschlechtsname Hopfer gewesen seyn soll, wie man aus ihrem Monogramm schließen will, welches der Samenhůlse einer Hopfenpflanze åhnlich sehen soll. Auf mehrern sehr alten Augsburger Silbergeschirren und Můnzen kommt eine ganz åhnliche Figur vor, welche aus dem Augsburger Wappen entlehnt, und der Augsburger Stempel ist.

Es wåre daher wahrscheinlich, daß das hopfrische Zeichen kein andres als die alte Augsburger heraldische Traube sey. Drei Verwandte oder Brůder,

Daniel, Hieronymus und Lambert, führten dieses hopfrische Zeichen. Der erste ist unter ihnen der ausgezeichnetste. Sie arbeiteten in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, und ihre Werke eilen bald ihrer Zeit voraus, bald scheinen sie von den Todten auferstanden zu seyn. Durch mehrere Blätter nach Mantegna und Bildern von mythologischen Gegenständen, welche an die kühnsten Zeichner der italienischen Schulen erinnern, bereiteten die Hopfer die Bahn vor, welche später größere deutsche Meister so weit verfolgten, daß sie sich darauf verirrten. Hieher gehört z. B. die Weinlese No. 49. Vielleicht hat uns aber auch Daniel Hopfer in mehrern Blättern große Kunstwerke einer weit frühern Vorzeit aufbewahrt, wie dies mit den Heiligenbildern No. 17. 18. 19. der Fall zu seyn scheint, und bei dem jüngsten Gericht No. 15. wird man sogar veranlaßt zu glauben eine jener großen Malereien zu sehen, welche die schwäbischen und fränkischen Kirchen und Klöster schmückten, vielleicht eines jener jüngsten Gerichte aus der Kirche zu Weilheim oder Nördlingen: und so könnten wir uns den ungleichen und oft zu veralteten Styl dieses Meisters wohl erklären.

In der Geschichte geschieht nichts plötzlich, alles was kommt, verkündet sich durch Vorgänge, und

alles was sich überlebt hat, stirbt allmälig ab, indem es seinen Nachsommer bisweilen blüthenreich genug noch hervorbringt. Dieses allmälige Vorschreiten aller Cultur, welches wir mit dem Gange der büßenden Wallfahrer vergleichen möchten, die abwechselnd zwei Schritte vorwärts, und einen zurück thun, ist in der Geschichte der Künste am deutlichsten zu beobachten. So sind z. B. Wenzels von Olmüz und Urse Grafs Arbeiten als Rückschritte zu betrachten.

Wie lange war nicht schon die Erfindung des Kupferstechens in Italien durch die Goldschmiedsarbeiten vorbereitet, und wie lange zögerte die vollständige Erfindung dieser Kunst einzutreten! Ihren Ursprung verdankte sie mehr dem Luxus, der Verzierungen fordert, als der Kunst, welche geistige Productionen hervorruft, und so blieb sie doch länger im Dienst mehr handwerksmäßiger Künstler, als man hätte erwarten sollen. In Italien waren es die Goldschmiede, in Frankreich und den Niederlanden wahrscheinlich Miniaturmaler, oder gar Briefmaler, *) welche die Entfaltung und edlere An=

---

*) In dem königl. Kupferstichkabinet zu Dresden befinden sich Abdrücke von Spielkartenfiguren, welche auf mannigfaltige Weise combinirt verschiedene Kar=

wendung der Kupferstecherei hemmten. Allein was anfänglich hinderlich zu seyn schien, mußte förderlich werden.

Es ist in den ältesten Kupferstichen, welche diesseits der Alpen gefertigt wurden, die kleine sorgliche Manier der Miniaturisten zu erkennen, aber diese Künstler waren es gerade, welche den andern an Geschicklichkeit durch viele Uebung im Ausmalen von Gebetbüchern und Heiligenbildern weit vorausgeeilt waren, und nun überraschend schnell diese Kunst vorwärts führten. Ich kann mich irren, allein in dem berühmten uralten A. B. C. erkenne ich mehr die Erfindung eines Miniaturisten als eines Goldschmieds, denn jene bedurften mehr figurirter Initialbuchstaben als diese, und selbst des Meister E. S. Madonnenbilder tragen vollkommen das Gepräge jener kleinen Andachtsbilder, welche in klösterlicher Stille und Frieden gemalt wurden. So in die Hände der Maler geliefert, kam die Kupferstecherkunst durch Dürer auf eine Höhe der Vervollkomm-

ten lieferten, wie man ein und dieselben Scablone verschiedenartig gebrauchen kann. — Ebendaselbst sind noch mehrere Kartenblätter von dem Meister des Monogramms No. 351. Bartsch P. G. und No. 6. Pag. 55. Vol. 6.

nung, welche beinahe an einen Abweg gränzt; denn es darf die Kupferstecherkunst sich nicht erkühnen mit der Malerei in die Schranken zu treten, sie wird in diesem Wettkampf unterliegen, da ihre Mittel äußerst beschränkt sind. Was ihr Gefahr drohte, der Umgang mit der Malerei, führte sie auf ihre Höhe und auf den rechten Standpunct, wo die Kupferstecherkunst sich bloß der reinen Zeichnung und der Schönheit der Formen, ganz dem Farbenreiz entsagend, hingiebt. Raimondi schloß sich dem Maler Raphael an, und erkannte an dessen Werken, daß doch das Höchste die Gestalt sey.

Als Marc-Anton's Blätter erst diesseits der Alpen bekannter wurden, mußte sich mit ihnen auch die Ueberzeugung verbreiten, daß nur in der Zeichnung der wahre Weg für den Kupferstecher zu finden sey. Georg Penz, Dürer's eigner Schüler, ging in Raimondi's Schule; seinem Beispiele folgten die Behams, Barthelemy und Hans Sebald, und so schließt die Geschichte der Kupferstecherkunst einen Kreislauf, indem sie zu ihrem Mutterlande Italien über Deutschland zurückkehrt.

Penz ward um 1500 zu Nürnberg geboren, und ein günstiges Geschick vereinigte alles, um ihn zum großen Künstler zu erziehn. In Albrecht's Schule ward er früh an Genauigkeit in der Aus-

führung gewöhnt, und ehe die entfaltete Phantasie die ungeübte Hand mit sich fortreißen konnte, diese technisch ausgebildet. So vorbereitet war das Herrlichste der Kunst ihm erreichbar, und seine Blätter vereinen Schönheit der Formen mit Charakter, Kraft des Stichs mit Eleganz, so daß er in Hinsicht der Zeichnung seinen Lehrer Dürer bei weitem übertraf, an die belebten Werke italienischer Meister reicht und im Vortrag selbst seinen Meister Raimondi überflügelt.

Was einerseits ihn über Marc-Antonio stellt, daß er selbst ein erfindungsreicher begeisterter Künstler war, ist andrerseits vielleicht ein Verlust: denn wäre er nicht selbst schaffend gewesen, so hätte uns sein Grabstichel gewiß manche treffliche Raphaelische Zeichnung überliefert. Es ist zu bewundern, daß unter den zahlreichen Arbeiten dieses Künstlers keine einzige schülerhaft oder schlecht ist, woraus man schließen kann, welche treffliche Vorschule er gemacht haben muß, ehe er als selbstthätig hervortrat.

Die Einnahme von Carthago nach Julius Romanus No. 86. und die sechs Triumphe, No. 117—122. der Liebe, der Barmherzigkeit, des Ruhms, der Zeit, des Todes und der Ewigkeit, sind seine umfassendsten Arbeiten. Georg Penz

kehrte nach Deutschland zurück, verheirathete sich, und starb 1550 zu Breslau.

Sein Landsmann Barthelemy Beham folgte Georg Penz rühmlichem Beispiel. Ob er ebenfalls Dürer's Lehre genoß, wird nicht gesagt, jedoch ist es fast wahrscheinlich. Auch er ging nach Italien, und ward Marc-Antonio's Schüler, den er so vollkommen erreichte, daß der Meister des Schülers Hand und Geschicklichkeit beim Stich vieler Platten benutzte, woher es denn kommt, daß viele Blätter mit Marc-Antonio's Zeichen dem Barthelemy Beham angehören. Beham war kein in dem Grade selbstthätiger Geist, wie Penz, allein vom edlen italienischen Kunstgeist durchdrungen, brachte er einige Werke hervor, welche an Anmuth unübertrefflich sind; man sehe La Vierge à la fenêtre No. 8.; seine Ringer No. 16. 17. nud 18.; und die Tritonen No. 22. 23. 24.; aber vor allem zeigte er sich in Portraiten als großen Meister in lebendiger Auffassung von Charakteren und leichtem und doch bestimmtem Vortrage.

Penz und Böheim sind es, welche der deutschen Schule ein freudigeres und höh'res Aufstreben gaben, und der Künstler Blicke nach einer schönern, südlichen Natur und entwickelten Mitteln der Kunst hinlenkten.

Man sehe die Zahl von Copien, welche Vink

und andere Zeitgenossen des Barthelemy Beham nach seinen Blättern machten, in welchen eine Ahnung jener Herrlichkeit der Kunst und Natur, die jenseits der Alpen schuf und lebte, sich aufthat, um begreifen zu können, wie auf einmal durch ihn für die deutsche Schule ein neues Leben erwachte. Auf einer zweiten Reise nach Italien, wohin er in Aufträgen des Herzogs Ludwig von Baiern ging, starb Barthelemy Beham 1540 schon in seinem 38sten Lebensjahre.

Sein Vetter Hans Sebald Beham, so wie er von Natur begünstigt und zum Künstler bestimmt, in Dürer's Schule geübt und durch das Beispiel seines Verwandten ermuthigt, veranlaßte zu den freudigsten Hoffnungen. Die komische Seite des Gemeinen und die edle der Natur faßte gleich klar und fest sein Geist auf. Man sehe als Beweis zum erstern seine Bauernscenen, und für letzteres seinen St. Sebald No. 65. und einige seiner Madonnen, so wie auch mehrere mythologische Gegenstände. Es ist fast unglaublich, daß Sebald nicht mit eignen Augen Italien sollte gesehen haben, und das Blatt Dido No. 80., welches eine in Dido umgeänderte Venus nach Raphael ist, die er vielleicht bloß aus einem Marc-Antonio'schen Stiche entlehnte, macht es fast noch

wahrscheinlicher, daß er selbst jenseits der Alpen war; allein seine Lebensbeschreiber sagen nichts von einer Reise nach Italien. Allerdings hat sich Sebald fleißig nach den Stichen seines Verwandten des Barthelemy Beham geübt, diesen in vielen Fällen erreicht und kann durch ihn italienische Muster zugeschickt bekommen haben. Sein Styl in der Zeichnung der menschlichen Gestalt ist aber so verschieden von dem seines Lehrers Dürer und zeigt so viel Schönheitssinn, daß es leichter ist zu glauben, er habe Italien selbst gesehen, als daß er mit dem italienischen Style nur durch Ueberlieferungen bekannt geworden wäre.

Dieser ausgezeichnete Künstler ergab sich der ausschweifendsten Lebensweise, und als er die Achtung seiner Mitbürger verloren hatte, wendete er sich von Nürnberg nach Frankfurt, wo er selbst Wirth eines liederlichen Hauses ward, und ungefähr in seinem 50sten Jahre um 1550 starb.

Wir übergehen hier die große Zahl derer, welche mit mehr oder weniger Geschicklichkeit jenem durch Penz und die beiden Beham's in die deutsche Schule eingeführten Style folgten, und erwähnen hier bloß eines Einzigen, der durch Fleiß und Geschicklichkeit sich auszeichnete, allein so unselbstständig war, daß der Werth seiner Leistung ganz von dem

der Vorbilder, nach welchen er arbeitete, abhängig ist. Wir meinen hiermit Virgilis Solis, der als ein ausgezeichneter Miniaturmaler, Lehrer und guter Kupferstecher gerühmt wird. Herr von Bartsch erklärt die große Ungleichheit seiner Blätter aus der großen Zahl seiner Schüler, welche unter seinem Namen gearbeitet hätten; allein es hat jederzeit Talente gegeben, welche das Trefflichste bis zum Schein der Eigenthümlichkeit nachzubilden vermögend sind, jedoch sogleich sinken, wenn die hebende und leitende fremde Hand sich von ihnen abzieht. Solis ward in Nürnberg, der Vaterstadt der deutschen Schule, 1514 geboren, zu einer Zeit, wo diese in der Blüthe stand. Seine Kinderjahre fielen in die Reife Dürer's, und als er sich entwickelte, hatten Barthel. Beham und Penz ihre Ausbildung erreicht, und diese Umstände hätten äußerst günstig auf ihn wirken können, wäre er nicht zu sehr bloß Handwerker gewesen. Sandrart rühmt ihn als den ausgezeichnetsten Miniaturmaler, aber auch seine große Geschicklichkeit im Kupferstechen hat er durch (No. 265.) ein Blatt bewiesen, welches eine Badestube vorstellt, die er nach einer unanständigen, von Aldegrever gefertigten Zeichnung stach. Wahrscheinlich um das Blatt verkäuflich zu machen, benutzte man den Haß gegen die Wiedertäufer, und nannte es

die Gesellschaft der Wiedertäufer, und versteckte so hinter Religionseifer das Wohlgefallen am Unsittlichen, denn in dem Bilde selbst ist kein Grund für die Benennung, und hätte man es benannt, wie es der Gegenstand mit sich brachte, so würden dadurch wohl die Käufer bedenklich gemacht worden seyn.

Virgilis Solis verdient am Schlusse dieser Epoche einer besondern Erwähnung, weil sich in einigen seiner Stiche eine veraltete Manier und in andern ein reiner Styl in den Formen zeigt, und in mehrern sogar schon die Ausartung der Kunst vorher verkündet, welche bald nachher eintrat.

Vierter Abend.

Die Kupferstecherkunst in Holland und den Niederlanden im 16ten und 17ten Jahrhundert.

Die Kunstschulen in Deutschland und den Niederlanden waren in frühern Zeiten nicht so getrennt, wie im 16ten Jahrhundert, so daß wohl vieles Niederländern angehört, was im allgemeinen altdeutsche Schule genannt wird.

In Hinsicht auf die Kupferstecherkunst trennen sich beide Völkerstämme zuerst am entschiedensten durch ihre beiden namhaften großen Meister, Dürer und Lucas van Leyden.

Lucas ward 1494 zu Leyden in Holland geboren. Sein Vater Hugo Jacobsz unterrichtete ihn in der ersten Jugend in der Malerkunst, jedoch als er später zu Cornelius Engelbrechtsen in die Lehre kam, machte der kleine Knabe bedeutende Fort-

schritte, und schon im neunten Jahre seines Alters fing er an in Kupfer zu stechen. Das erste Blatt, welches mit einer Jahrzahl von ihm versehen wurde, war der Mönch Sergius, den Mahomet tödtet No. 126. Es ist im Jahre 1508 gestochen, als Lucas kaum vierzehn Jahr alt war, und mit einer Gewandtheit und Zartheit des Stichs ausgeführt, welche eine lange Uebung voraussetzt. Aus eben dieser Zeit, doch weniger gut gezeichnet als eben genanntes Blatt, scheint die büßende Magdalene No. 123. zu seyn, und zwei Jahre später, 1510, stach in der feinsten und doch gewandtesten Manier Lucas das Blatt No. 154., in welchem er eine nackte Frau abbildete, die einen Hund von unbequemen Insecten befreit. In beiden Blättern, welche zu den größten Seltenheiten in Kupferstichsammlungen gehören, zeigte der Knabe eine Vollendung im Mechanischen, die in ihrer Art nicht höher getrieben werden kann und wenn sie nicht Dürer's Genauigkeit erreicht, durch Gewandtheit und Feinheit reichlich ersetzt, was nur mühsamer Fleiß zu erreichen vermag. Aber auch in diesen Jugendarbeiten ist der gänzliche Mangel an Schönheitssinn auffallend, und wir können es uns nicht verbergen, daß mit der Reformation in der deutschen und niederländischen Schule die Herrschaft des Verstandes

eintrat und die Poesie aus der Kunst entfloh; denn nur in wenig Werken des großen Dürer und Cranach ist ein poetischer Aufschwung, aber sehr viel Verständiges wahrzunehmen. Schäuflein und Balduin Grun hatten zu wenig Einfluß auf ihre Zeitgenossen, sonst hätten diese wohl die deutsche Schule beseelen können; und daß diese beiden keinen Einfluß gewannen, liegt wohl eben im Geist der Zeit. Die größten deutschen und niederländischen Künstler verließen ihr Vaterland und studirten in Italien, nicht von äußern Umständen dazu veranlaßt, sondern in dem Gefühl des Mangels an Erweckung in ihrem Vaterlande; denn früher fiel es keinem Künstler ein, das liebe Mutterland zu verlassen und an den Brüsten der italienischen Schule die dürstende Seele zu nähren. Holbein d. j. aber, der noch am reinsten und schönsten den deutschen Sinn entfaltet hatte, entwich nach England. Dies weiter zu entwickeln, gehört in die Geschichte der Malerei, und kann in der Geschichte der Kupferstecherkunst nur angedeutet werden, so wie es sich in den Werken dieser Kunst zeigt. Der uns doch immer fremde, durch Penz und Beham in die oberdeutsche Schule eingeführte Styl wird nicht in den Werken der niederländischen Kupferstecherkunst wahrnehmbar, obwohl auch die großen Meister der

Niederländer im 16ten Jahrhundert, Schoorel, Coxcis, Orley, an der Wärme der italienischen Sonne erblühten. In Lucas van Leyden's Kupferstichen charakterisirt sich die niederländische Kunst auf ihrem eigenthümlichen Standpuncte. Das beseelte und beseeligte Wesen der Eyk'schen Werke ist daraus verschwunden, und die Schönheit durch jene drei Meister Schoorel, Coxcis und Bernhard van Orley noch nicht über die Alpen herübergeführt. Weder eine sittliche Schönheit noch organische Vollkommenheit zeigt sich in Lucas Bildern, und seine enthusiastischen Verehrer rühmen immer nur die Gewandtheit und Festigkeit des Grabstichels, die Beobachtung der Luftperspective, die Gruppirungen, die Attituden und die Mimik; jedoch ist letztere nur immer Modification eines Normalgesichts, welches bei Frauen recht gemeine Grundzüge und an leydenschen Männern ein finsteres und hektisches Ansehen hat, denn er war auf die Beobachtung eines engen Kreises der Wirklichkeit ohne Wahl beschränkt, und ahnete nicht die Schönheit der Seele in der des Körpers. So betrieb er die Kunst von Jugend an mit großer Geschicklichkeit, viel Verstand und einer leidenschaftlichen Emsigkeit, welche kränklichen Personen eigen ist, so daß seine Mutter, welche befürchtete, das anhaltende Arbeiten würde

seiner Gesundheit schaden, sich alle Mühe gab ihn zu bewegen, nur einige Stunden des Tages oder der Nacht sich Ruhe zu gönnen. Selbst daß er fast im Knabenalter schon an ein Fräulein Boshuysen, aus einem reichen und edlen Hause, verheirathet wurde, konnte ihn nicht von der anhaltenden Arbeit abhalten oder zerstreuen. Seine innere Unruhe und sein Hang zur Schwermuth drückt sich nicht nur in den Zügen seines Bildes No. 174. aus, sondern auch dadurch, daß er sich selbst, einen Todtenkopf an der Brust tragend, auf den er hindeutet, abbildete.*) Endlich kamen seine besorgten Freunde auf den Einfall, ihm eine Reise durch die Niederlande vorzuschlagen. Er trat die Reise 1527 an, aber mit eben der Hast, die ihn zur Arbeit, so nun auch zum Vergnügen trieb.

Er ließ dazu eine prächtige Gondel ausrüsten, nahm zu seinem Gesellschaftscavalier den lustigen Maler Mabuse an, den er ganz in Goldstoff kleidete; er selbst trug ein Gewand von der kostbarsten, schimmerndsten gelben Seide, welches noch das Gold verdunkelte, und wohin er kam, gab er glänzende Feste, und hielt keine Mahlzeit unter 60

*) Ob dies wirklich Leyden's Bild sey, wird von einigen, doch ohne hinreichenden Grund, bezweifelt.

Gulden, aber ohne das Glück erjagt oder erkauft zu haben, kehrte er nur noch verstimmter und krank zurück.

Seine Eitelkeit und Hypochondrie war auf das Aeußerste gestiegen: er bildete sich ein, die Maler hätten ihn aus Eifersucht vergiftet, legte sich zu Bette und wollte es nicht wieder verlassen. So lag er beinahe sechs Jahre lang, malte, zeichnete und stach in Kupfer, fast ununterbrochen. Seine Tochter heirathete einen Herrn Damessen und gebar einen Sohn neun Tage vor Lucas Tode. Als man das Kind nach empfangener Taufe dem Großvater an sein Bette brachte, fragte er, welchen Taufnamen die Eltern gewählt hätten, und als man ihm sagte, es sey auch Lucas genannt worden, wodurch man ihn zu erfreuen glaubte, gerieth er sehr in Zorn, denn nur darum habe man den Knaben Lucas genannt, behauptete der finstre Großvater, um einen jungen Lucas zu haben, weil ihnen der alte zur Last sey.

Als der Kranke fühlte, daß sein letztes Stündlein herannahte, wünschte er noch einmal den freien Himmel zu schauen. Er ließ sich aus seinem Bette in den Garten tragen, betrachtete still und ernst die Pracht der Natur, kehrte in sein Zimmer zurück und starb den folgenden Tag, 1533.

Sowohl in der Glas- als Oelmalerei hatte Lucas keinen seines Gleichen, und im Kupferstechen konnte nur Dürer mit ihm wetteifern. Die Bekehrung Paul's No. 107. ist ein Beweis von Lucas früher Reife als Künstler: denn er vollendete dies Blatt schon im Jahre 1509 mit einer Zartheit des Stichs, welche er selbst nicht wieder übertroffen hat. Zugleich zeigt sich in den männlichen Köpfen eine Ahnung von Charaktergröße und Kraft, die wir in seinen spätern Werken nicht wiederfinden. Die Anbetung der Könige No. 37., die er 1513 ausführte, ist kräftiger in der Behandlung als jenes Blatt, allein bei weitem nicht so trefflich in der Auffassung der Charaktere als sein früheres Werk. Seine größte Composition ist der Calvarienberg No. 74. *), welcher wegen des Reichthums an Figuren, deren achtzig gezählt werden können, für sein Meisterwerk gehalten wird. Der wichtigste und edelste Gegenstand in diesem Bilde, die Leiden des Erlösers und die Mutter des Heilandes, sind ganz in den Hintergrund gestellt; dagegen hat er

*) v. Bartsch sagt, daß in den höchst seltenen ersten Abdrücken die Jahrzahl 1517 verkehrt geschrieben stünde, dies ist jedoch nur von der 5 in dieser Zahl zu verstehen.

die gemeinen Volksscenen, um die es Lucas hauptsächlich zu thun war, meisterhaft hervorgehoben und dargestellt. Die Ausführung dieses Blattes hat zwar weder die Zartheit und Leichtigkeit seiner frühern Arbeiten, noch die Kraft späterer, sondern eine Genauigkeit und Reinheit des Stichs und Einfachheit der Striche, wodurch es den vollkommensten Beifall verdient, indem hier die Arbeit des Stechers ganz der Zeichnung untergeordnet und kein größerer Aufwand an Strichen gemacht ist, als die Zeichnung erfordert.

Leicht hätte Lucas an Thirk van Staren einen Nebenbuhler bekommen können, der ihn zu verdunkeln vermocht hätte. Von den Lebensumständen dieses Künstlers ist so wenig bekannt geworden, daß man nur nach den Jahrzahlen auf seinen Stichen schließen kann, er habe bis 1544 gelebt. Auch ist die Zahl seiner Blätter sehr klein, und von den 19 Nummern, welche v. Bartsch aufzählt, sind mehrere noch Radirungen, so daß man vermuthen muß, er habe sich mehr mit andern Künsten beschäftigt, und der Kupferstecherei nur wenig Zeit gegönnt; allein was Dietrich in seiner Kunst leistete, ist durchaus vortrefflich. Seine Stiche sind mit vieler Gewandtheit und Leichtigkeit behandelt, ohne nachläßig zu seyn, vielmehr machen sie eine ange-

nehme Wirkung. Er war zugleich ein trefflicher Zeichner, und wodurch er uns besonders wichtig wird, ist, daß wir in seinen Werken den eigenthümlich niederländischen Styl, ohne fremde Einwirkung, in seiner Reife und schönsten Ausbildung erblicken. Dietrich's Gestalten sind edel und kräftig, ohne daß sie etwas der italienischen Abstammung zu verdanken haben, und in die menschlichen Züge wußte er einen so herzinnigen Ausdruck zu legen, daß sie ohne Regelmäßigkeit eine rührende oder ergreifende, von der Seele ausgehende Schönheit bekommen. Als Beweis hierzu dienen Eva und der kleine Kain No. 1., eine seiner frühsten Arbeiten 1522, und sein heiliger Bernhard, der ehrfurchtsvoll am Thron der Madonna kniet, No. 8. Dietrich vermochte sich bis zum Erhabenen aufzuschwingen; man sehe seinen Christus, der auf dem Meere wandelt No. 48. und seine Sündfluth No. 2., eines seiner letzten Werke. Aber auch für die komische Seite des Lebens blieb sein Sinn empfänglich, ohne zur Gemeinheit herabzusinken, er entwarf solche Gegenstände mit leichter Radirnadel, z. B. der betrunkne Trommelschläger No. 16.

Mit Dietrich vom Stern verschwindet aus der niederländischen Schule der ihr in früherer Zeit eingehauchte Geist, und macht einem Streben Raum,

welches auf einem Abwege die Kupferstecherkunst endlich zu einer Höhe der Technik führte, auf welcher wir sie allerdings bewundern müssen, wenn wir auch bloß die künstlerische Ausbildung an sich nicht für das Höchste anerkennen möchten.

Heinrich Golzius und sein Zeitalter in Wechselwirkung.

Die Kupferstecherkunst ist der Barometer der andern bildenden Künste, und da wir in Golzius Stichen eine solche Uebermacht der Technik sehen, daß darunter das Geistige erliegt, so können wir hieraus auf den Zustand der Künste in den Niederlanden mit Sicherheit schließen. Schoreel, Coxcis und Bernhard v. Orley vermochten nicht, so beseelt und durchdrungen sie auch von und für geistige Schönheit waren, die in sichtbarer Gestalt vor die Seele tritt, diesen Sinn in ihren Landsleuten wieder zu erwecken, da sie selbst ihrem Vaterlande entfremdet, in einer fernen Schule an Raphael's Hand vorgeschritten, indeß die Niederländer zurückgegangen waren. Die technische Fertigkeit hatte sich so an gemeinen, realen Gegenständen entwickelt, daß sie an sich nun ein größeres Interesse dem gebildeten Geiste einflößte, als der durch ihre Vermittelung dargestellte, gemeinwahre Gegenstand selbst.

Wenn das wahre Kunstwerk es uns ganz vergessen macht, daß uns davon ein äußerer Raum trennt, daß es nicht ein Gedanke in uns ist, daß wir diesen Gedanken von außen durch Darstellung, durch künstlerische Mittel empfangen, daß Darstellung und Gedanke jedes für sich betrachtet werden kann, so mahnt ein Gemälde, Kupferstich oder anderes künstlerisches Werk, welches kein wahres Kunstwerk, wo der geistige Bestand äußerst gering ist, zuerst an das Verdienst dessen, der es gemacht hat, durch das Machwerk. So sich ganz selbst aufzugeben und in seinem Werke aufzugehn vermag nur der wahrhaft große, von einem Gedanken ganz erfüllte Künstler; dahingegen schmeichelt es dem gemeinen Künstler, daß man bei seiner Arbeit seiner als Verfertiger gedenke, und darum verfielen oft die Künstler auf schwierig darzustellende, oft auf gemeine Gegenstände und sogar bisweilen auf Mittel, deren Ausübung als schwierig in die Augen fällt, damit man ihre Geschicklichkeit, sie selbst also persönlich bewundere.

Bei Golzius war es nun nicht gerade diese Eitelkeit, welche ihn zur Ausbildung einer schwierigen, ja als Darstellungsmittel unzweckmäßigen Stichmanier antrieb, sondern der Trieb etwas Tüchtiges zu leisten, und da die ideale Seite der Kunst

verschwunden war, einestheils, weil Kriegsgeschrei und Waffenlärm die Ruhe des Geistes störte, anderntheils weil die ganze Richtung der Zeit auf das Materielle gestellt war, so vermochte zwar nicht die Gemeinheit seinen edlen Sinn zu ergreifen, aber es blieb ihm nur übrig die Technik an sich zu einem Grade auszubilden, auf welchem sie als materielle Beschäftigung, als Bearbeitung des Kupfers mit dem Grabstichel, unser Erstaunen erregt.

Golzius ist der Meister der Strichmanier, wenn wir die Meisterschaft auf die materielle Arbeit beschränken. Die Freiheit seiner Schraffire, die Glätte und Reinheit seiner Striche, die Gewandtheit in den Lagen derselben, wie er dies im Portrait seines Lehrers Theodor Cornhert No. 164. und in seinem eignen Bildnisse No. 172. zeigt, wird ein Muster für alle bleiben, die sich in der Kunst des Strichs üben wollen; ich sage jedoch nur als Uebungen sind diese Blätter zu empfehlen, denn der Gegenstand geht ganz in der Technik verloren. Aber eben so meisterhaft zeigte er sich in der zarten Arbeit, wo die feinsten Striche in einander vor dem Auge zu leichten durchsichtigen Schatten verschmelzen, wie wir an seiner Venus und Amor No. 160. und am Fahnenträger No. 125. bewundern müssen. Durch sechs Blätter No. 15—20.,

welche seine Meisterwerke genannt werden, trat Goltzius in Wettstreit mit den anerkannt größten Meistern. In der Beschneidung, einem dieser sechs Blätter, hat er Dürer, und in der Anbetung der Könige Lucas van Leyden, wenigstens erreicht, wo nicht beide Meister übertroffen.

So siegreich er aus dem Wettstreit hervorging, wo es auf Erreichung einer künstlerischen Fertigkeit ankam, so nachtheilig muß der Vergleich zwischen seinen und Werken solcher Meister ausfallen, wo das Geistige das Alleinherrschende ist, und die Technik und Darstellung ganz von jenem bestimmt und bedingt wird. So zeigt das Blatt in dieser Folge, auf welchem er die Verkündigung vorstellte, wie er nicht bloß Raphael mißverstanden, nein, wie er keine Ahnung von jenes Künstlers Geist gehabt hat.

Wie fest auch vor ihm das Heiligthum der Kunst verschlossen blieb, da er es immer außer sich und immer auf fremder Spur suchte, wie dies aus seiner Nachahmung des Lucas van Leyden (die Leidensgeschichte Jesu No. 27—38.) und einer hyper-michelangelosken Zeichnung zu ersehen ist, so war doch in ihm ein Drang zum Edlen und Großen, der nicht als erwärmendes, reifendes, sondern zerstörendes höllisches Feuer, an seinem Leben zehrte.

Den Rückweg zum verlornen Paradies der Kunst suchten viele vergebens, und mit Raphael und seinen nächsten Nachfolgern war das hochbeglückte Geschlecht ausgestorben.

Heinrichs Vorfahren hatten sich schon als Gelehrte und Künstler Achtung erworben, und sein Vater war ein geschickter Glasmaler. 1558 ist Heinrichs Geburtsjahr, und der Ort das Dorf Mülbrecht, wo er geboren ward. Weder die Zeit noch der Ort seiner Geburt schienen günstige Verhältnisse zur Ausbildung dessen hoffen zu lassen, der zum Künstler erzogen werden sollte. Fast schon in den Kinderjahren fühlte Heinrich, daß er von Natur zu etwas Besserem bestimmt sey, als Zeichnungen auf Glasscheiben aufzutragen, die sein Vater dann ausmalte, und zugleich vermißte er jede Gelegenheit sein angebornes Talent zu entwickeln. Der alte Golz, ich weiß nicht durch welche Veranlassung, ward genöthigt nach Deutschland zu ziehen, und seinen Sohn Heinrich gab er zu Meister Leonhard nach Harlem in die Lehre, kurz nach dem großen Brande dieser Stadt. Heinrichs Fähigkeiten entwickelten sich in reicher Jugendfülle, so daß sein Lehrherr bald ihn nicht mehr als seinen untergeordneten Schüler, sondern als Freund und Kunstgenossen betrachtete.

Ein anderes scheinbares Glück schien ihm ent-

gegenzukommen, denn eine reiche Wittwe, welche einen einzigen Sohn hatte, der Jakob Matthan hieß, faßte Neigung zu ihm, und Heinrich ging eine Ehe im 21sten Jahre seines Lebens ein, ohne die Verschiedenheit der Jahre seiner Frau, die viel älter war, vorher zu erwägen. Das Vermögen seiner Frau setzte ihn in Stand eine treffliche Kupferdruckerei anzulegen; sein Stiefsohn erfreute ihn durch die Fortschritte in der Kunst, die dieser unter seiner Leitung machte, und angestrengte Arbeit drängten einige Jahre das Gefühl des Mißverhältnisses zurück, welches zwischen ihm und seiner Frau durch den großen Unterschied des Alters herbeigeführt wurde. Unter der Decke äußerer günstiger Verhältnisse und kräftiger Thätigkeit zehrte verborgener Gram an Heinrichs Gemüth und Gesundheit. Golzius versank in tiefe Schwermuth; auch drohten wiederholte Blutstürze sein Leben zu enden, und die Aerzte wußten keinen andern Rath, als daß er, um seine Lage gänzlich zu ändern, eine Reise antreten sollte. Da der Kranke erst 24 Jahr alt war, so hoffte man um so mehr, Jugend und Freiheit würden günstig wirken. In der Absicht, seine Existenz ganz umzutauschen, trat er die Reise unter fremdem Namen an, und gab sich für den Bedienten seines Dieners, und diesen bald für einen

reichen holländischen Käsehändler, bald für einen Kavalier aus.

Den ersten Theil der Reise bis Hamburg machte Heinrich bei Sturm und Regen mit unaufhaltsamer Eile, den Tod suchend, oder ein frisches Leben zu gewinnen.

Die völlig verschiedene Lebensweise stärkte und erheiterte ihn. Dieses Incognito gab Veranlassung zu mancher Belustigung, die er besonders darin fand, mit seinem verkleideten Diener Kunstsammlungen zu besuchen, wo er denn oft freimüthige Lobeserhebungen und auch Tadel seiner eigenen Werke zu hören bekam. Die Urtheile seines unwissenden Bedienten, so wie der Respect, den dieser in der Maske des vornehmen Herrn dennoch einflößte, machten ihm viel Spaß, und lehrten ihm den wahren Werth der Achtung kennen, welche oft aus Vorurtheil von der Welt gezollt, oder aus Laune versagt wird.

Nachdem Heinrich unerkannt Deutschland durchstreift war, wendete er seine Schritte gegen Rom. Ehe er in diese Stadt eintrat, legte er seine Bedientenkleider ab, und das Costume eines deutschen Malers an. Seinen in Deutschland durch treffliche Werke berühmt gewordenen Namen vertauschte er mit einem angenommenen, nannte sich Heinrich van der Bracht, und gab sich für einen Anfänger in der Kunst aus,

der nach Rom gekommen sey, um erst etwas zu lernen. Die italienischen Künstler versprachen sich schon viel Kurzweil von des jungen deutschen Ankömmlings Ungeschicktheit, erstaunten aber und verehrten ihn hoch, als sie sahen, wie meisterhaft er alle Gegenstände auffaßte, und doch nur ein Schüler zu seyn glaubte. Unerachtet im Sommer 1591 gefährliche Fieber in Rom herrschten, so daß viele Todte in den Ruinen und entfernten Straßen unbeerdigt liegen blieben, weil unzählige Menschen plötzlich starben, und niemand es wagte die ungesunden Gegenden Roms zu betreten, so durchwanderte Heinrich dennoch muthig alle Theile der Stadt und stand oft unter Leichen, zeichnend und die Werke des Alterthums betrachtend.

In Rom schloß Heinrich eine vertraute Freundschaft mit einem jungen geschickten Goldschmied Namens Johann Matthisen, dem er seinen wahren Namen entdeckte. 1592 traten beide Freunde eine Fußreise nach Neapel an, und es gesellte sich zu ihnen Herr Philipp von Wingen.

Alle drei hatten zerlumpte Kleider angezogen, um auf diesem Wege der Aufmerksamkeit der Räuber zu entgehen. Dieser Herr von Wingen erzählte seinen Reisegefährten, daß der berühmte Gelehrte Abraham Oertel ihm aus den Niederlanden geschrie-

ben habe, der große Maler Golzius aus Harlem sey unter fremdem Namen in Italien. Matthisen stellte hierauf Golzius dem Herrn von Wingen vor, welcher aber verächtlich lächelnd Golzius auf die Schultern klopfte und sagte: „Mein lieber Heinrich, Ihr mögt ein guter Künstler seyn, aber der große Golzius seyd Ihr nicht," und als Golzius nun fragte, warum er ihn nicht für Golzius anerkennen wollte, gab jener zur Antwort: „Golzius würde keine so schlechten Kleider tragen, wie diese, welche er trüge." Als nun beide Reisende den Herrn von Wingen darauf aufmerksam machten, daß er sich selbst ja ärmlich angezogen, um den Räubern zu entgehen, blieb er dennoch der Meinung: „Heinrich van der Bracht sey nicht Golzius."

Wingen blieb in diesem Zweifel, bis er in Veletri Briefe aus Deutschland erhielt, welchen ein Portrait des Golzius und eine genaue Beschreibung der Person beigefügt war, woraus er ihn erkannte.

Nachdem Golzius mit eben der Aufmerksamkeit Neapel betrachtet und viele Studien nach der Natur, Antiken und Gemälde wie vorher in Rom gemacht hatte, kehrte er nach Deutschland zurück.

Er hatte alle merkwürdige Gegenstände so deutlich seiner Einbildungskraft eingeprägt, daß er Ge=

mälde, Statuen und Gegenden, die er gesehen, aus dem Gedächtniß zeichnen konnte, und seine mündliche Mittheilung war so lebendig und darstellend, daß viele seinen Umgang suchten und sich an seinen Beschreibungen so ergötzten wie an seinen Bildern.

Kaum war Golzius nach Harlem zurückgekehrt, als in dem rauhern Klima ihn von neuem eine Brustkrankheit befiel, welche ihn so entkräftete, daß er zur Nahrung der neugebornen Kinder seine Zuflucht, und eine Amme annehmen mußte.

Hierdurch wurde er zwar auf einige Zeit gestärkt, so daß er wieder große Arbeiten unternehmen konnte, und Unglaubliches im Fach der Malerei und Kupferstecherkunst leistete; allein er erreichte kein hohes Alter, denn er starb schon 1617.

Er ist es, der in allen Stichmanieren so vortrefflich war, daß er oft Kenner täuschte, wie z. B. mit der Madre dolorosa, welche er anfänglich unter Dürer's Zeichen herausgab. Auch ist es Golzius, welcher die Arbeit mit dem Burin zu solcher Vollkommenheit brachte, daß die Kupferstecherei nun eine eigenthümliche Kunst wurde und von der Malerei sich losriß. Da die Kupferstecherei auf den Standpunct, wohin sie Golzius getrieben, so große fast ausschließliche Uebung erforderte, bedienten sich die Maler zur Vervielfältigung ihrer Skizzen nur

noch der Radirnadel, und gewöhnten sich an flüchtige Entwürfe.

Dies hat gewiß auch den entscheidendsten Einfluß auf die Malerei selbst gehabt, und das leichte, oft wilde und nachläßige Skizziren herbeigeführt.

Jene, welche Heinrich Golzius in der Meisterschaft des Grabstichels nacheiferten und seine besten Schüler genannt werden können, sind die drei berühmten Stecher Jakob Matthan, Heinrich Golzius Stiefsohn, Johann Müller und Johann Sanredam.

Von nun an zerfällt die Kupferstecherkunst in zwei Hauptabtheilungen: in eigentliche Stecherkunst und in Radirung.

Daß man nun hier noch viel Unterabtheilungen machen könnte, wird jeder, der sich mit Kupferstichen nur ein wenig beschäftigt hat, selbst erkennen, und im Laufe dieser Mittheilungen werden wir darauf zurückkommen, daß die Stichmanier hauptsächlich in zwei Classen zerfällt: in reine Grabstichelarbeit, und in eine aus Stich und Radirung gemischte Art; hingegen wieder die Radirungen in geäzte und in solche, wo mit der kalten Nadel nachgearbeitet ist.

Eine Eintheilung, deren Grund ganz auf die Bearbeitungsart sich bezieht, findet sich vollständig

und klar in Adam von Bartsch Anleitung zur Kupferstichkunde. Da es uns aber nicht darum zu thun ist, das schon vollkommen Geleistete zu wiederholen, so werden wir in der Folge, wie bisher, mehr auf den Geist als auf die Mechanik Rücksicht nehmen, und z. B. solche Stecher zusammenstellen, welche mit dem Grabstichel arbeiteten, und solche, welche mit der Radirnadel die Genauigkeit des Grabstichels zu erreichen suchten, und wieder solche mit einander in Verbindung bringen, welche radirten, und solche, welche mit dem Grabstichel die Leichtigkeit und Wildheit malerischer Radirungen nachahmten, abgesehen davon, mit welchem Instrumente sie Genauigkeit und Regelmäßigkeit der Strichlagen beobachteten oder der Leichtigkeit sich hingaben.

Obwohl die von Dürer erfundne Radirkunst, das ist, vermittelst Scheidewasser die Zeichnung in das durch eine Nadel von Deckfirniß entblößte Kupfer einätzen zu lassen, hauptsächlich von Malern gebraucht wurde, ihre Entwürfe zu vervielfältigen, und sich also mehr an die Malerei anschließt, so darf hier doch nicht völlig unerwähnt bleiben, daß die Maler diese leichtere Methode, welche die Töne der Zeichnung nicht durch eine kunstreiche Verbindung verschiedener scharfgeschnittener Schraffirlagen, sondern durch ganze Massen, bald weitschichtiger,

bald engerer, bald zarter, bald stärkerer Striche, die das Scheidewasser in das Kupfer einfrißt, hervorbringt, zu solcher Vollkommenheit ausbildeten, daß dadurch die Wirkung leichter einfarbiger Zeichnungen und Skizzen trefflich hervorgebracht wird. Es sey mir erlaubt hier nur in der Kürze die vorzüglichsten unter denen Malern anzuführen, welche mit großer Geschicklichkeit, vermittelst der Radirnadel, ihren mit der Feder und Pinsel entworfenen Skizzen ähnliche Kupferblätter lieferten.

Paul Rembrand van Ryn, geboren 1606, gestorben den 15ten Juni 1674 zu Amsterdam, hat durch Radirungen, wie in seinen Bildern, ein solches wundersames Spiel von Schatten und Licht hervorgebracht, daß das Auge verlangend in den Schattenpartien nach Gestalten sucht, und wieder von hellbeleuchteten Stellen angezogen, gefesselt, überrascht wird.

Adrian Ostade, geboren zu Lübeck 1610, gestorben 1685 zu Amsterdam, ein tieferer Beobachter der Natur, als jener, wendete die Radirnadel dazu an, mit leichten Strichen Volksscenen auf das treffendste und belustigendste zu schildern, und vielleicht übertraf ihn hierin noch Dusart.

Nicolaus Berghem, geboren 1624 zu Harlem, wohl fühlend, daß er durch Radirungen nicht

die der Landschaftsmalerei unentbehrliche Farbe wiedergeben konnte, beschränkte sich auf Thiere, in deren charakteristischer Zeichnung er ein großer Meister war, und behandelte daher in seinen Blättern das Landschaftliche als den untergeordneten Theil.

Paul Potter, geboren 1625 zu Enkhuysen, gestorben 1654 zu Amsterdam, war ein überaus sinniger und genauer Beobachter der Natur, und daher waren ihm die Formen der Pflanzen nicht weniger wichtig als die der Thiere, ja, bis in das Einzelne drang sein Blick ein, und seine Radirnadel gibt daher mit eben der bewunderungswürdigen Zartheit und Genauigkeit die fetten Kräuter der Triften, als die wohlgestalteten Formen der weidenden Thiere an; sogar ein einziger struppiger Kuhkopf war hinreichend, seine Aufmerksamkeit zu fesseln und der Gegenstand einer Darstellung zu werden, und ein solcher wird unter seinen radirten Blättern für sein Meisterwerk gehalten.

Von Jakob Ruysdael kann man doch eigentlich nur sagen, er habe das Radiren bloß versucht, so sehr auch seine Blätter ihrer Seltenheit wegen von den Kupferstichsammlern geschätzt werden. Ruysdael war zum Maler geboren und die Farbe ihm also zu sehr Bedürfniß, als daß er sich hätte viel mit einer Kunst beschäftigen sollen, welche des Far-

benzaubers entbehrt. Auch widerstrebt die Radirnadel dem Vortrage Ruysdael's im Landschaftsfache. Halb kommen glückliche Zufälligkeiten, welche die Spreizung des Pinsels in Ruysdael's geübter und fester Hand hervorbringt, der Absicht des Künstlers entgegen, und alles dies muß die Radirnadel durch wiederholte Striche hervorbringen.

Dahingegen hat Waterloo von Utrecht mehr radirt als gemalt, und bis zum Wundervollen gezeigt, wie die Radirnadel es dem Pinsel gleichthun kann. Jenes leichte Spiel von Zufälligkeiten, welches der Pinsel hervorbringt, dies zu zittern scheinende des Laubes, dieser unbegreifliche Wechsel von Hell und Dunkel ist, wie in Gemälden, in seinen Radirungen, bis zum Anschein von Farbe, zu finden.

Claude Laurrain's Compositionen sind selbst noch ohne Farbe schön, und so hat dieser Meister in seinen Radirungen große, in den Massen und Formen herrliche Ideen zu Landschaftsgemälden niedergelegt.

Seinem Beispiele folgte sein Freund Herrmann Swanevelt, dessen radirte Landschaften hinsichtlich der Massen, der Abwechslung der Linien, der trefflichen Wahl der Gegenden wahre Meisterwerke sind, obwohl er im Vortrag einförmig genannt werden kann, da er alles mit Stichelchen bearbeitete.

Ganz von dem Gesichtspunct, als eine leichte Art Ideen bildlich festzuhalten, betrachteten die Brüder Both, wovon Johann ein trefflicher Landschafter, Andreas ein geübter Figurenzeichner war, die Radirkunst. Ihre Blätter bewahren meisterhafte Entwürfe zu Bildern auf, und die Wirkung in diesen Radirungen ist bis zu dem Grad ausgebildet, als der Maler bedarf, um daraus ein Gemälde hervorzurufen.

Fast alle treffliche niederländische Maler, mit Ausnahme weniger, bedienten sich der Radirnadel zur Vervielfältigung malerischer Einfälle; doch einige von dem Erfolg verführt, von dem Beifall irre geleitet, glaubten, daß in der bloßen Leichtigkeit, ja fast Rohheit, der ganze Werth des Radirens liege. So hat P. de Laar und van der Kabel nur mit so flüchtigen und rohen Strichen gearbeitet, daß man kaum das Wohlgefallen sich erklären kann, welches Sammler an so unvollkommnen Skizzen finden, allerdings aber auch annehmen muß, daß die flüchtige Manier im Radiren ein Zeichen des Verfalls der Kunst überhaupt ist; denn wir dürfen im allgemeinen den Satz aufstellen: daß alle Künstler, welche eine vollständige Kenntniß von Naturformen, und diese durch Uebung im Zeichnen erlangt hatten, auch sorgfältiger radirt haben, und daß diejenigen,

welche unsicher im Zeichnen waren, hinter einer angenommenen Leichtigkeit den Mangel an vollständiger Kenntniß zu verstecken suchten.

Die angeführten Beispiele werden dies am deutlichsten machen, wenn wir Ostade oder Dusart, mit P. de Laar, und Claude Laurrain mit Adrian van der Kabel vergleichen.

Fünfter Abend.

Ueber die Fortschritte der Kupferstecherkunst in Frankreich.

Die Geschichte der französischen Kunst ist überhaupt ziemlich jung, nicht weil sie erst spät angefangen hatten sich in den Künsten zu üben, sondern weil ihre ältern Künstler sich auf solche Zweige der bildenden Kunst legten, welche nie die allgemeine Aufmerksamkeit erregen können, als z. B. Miniaturmalerei, in welcher die Franzosen in den frühsten Zeiten sich auszeichneten, Glasmalerei und Metallarbeiten.*) Sodann verlor sich die französische Malerschule in denen der Nachbarländer, indem fremde Künstler in Frankreich arbeiteten, und Franzosen den Geschmack von Italienern und Deutschen nachahmten. Da es schon in früher Zeit in Frankreich Goldschmiede gab, so mögen sie wohl auch Kupfer-

*) Schon der gute König René beschäftigte sich mit der Malerei, so wie mit der Dichtkunst, und die von ihm gefertigten Bilder sollen denen der alt-niederländischen Schule gleichen.

stiche geliefert haben; jedoch ist von ihren Niellirungen und dergleichen wenig mit Zuverlässigkeit bekannt geworden, und vieles davon mag wohl aus Mangel an genauer Prüfung in den Sammlungen unter die Arbeiten deutscher, niederländischer und italienischer Meister gemischt worden seyn.

Die ersten Spuren französischen Kupferstichs werden erst 1488 bemerkbar, also ungefähr 28 Jahr nach Finiguerra's Erfindung.

In diesem Jahre erschien zu Lyon ein Buch mit Kupferstichen.

Der Titel ist:

Des saints perégrinations de iherusalem et des environs et des lieux prochains. *)

Der Verfasser des Buches ist: **Nicolaus le Huen, Religieux du mont Carmel**, der dies Werk aus eigner Beobachtung und einer deutschen Beschreibung des gelobten Landes, von Bernard von Breydenbach zusammengesetzt hat. Das Buch wurde zu Lyon gedruckt von **Jacques Heremberck dalemaigne** und **Michelet topie de pymont.**

Die Kupferstiche in diesem Buche sind genaue Copien nach den Holzschnitten, welche in dem Breydenbachschen Buche sich befinden. Breydenbachs

*) Heinecke, Idée géneral. P. 164.

Werk erschien aber schon früher in deutscher und lateinischer Sprache 1486 zu Mainz, herausgegeben von Erhard Rewich. Die Copien weichen darin jedoch von den deutschen Originalen ab, daß die Land- und Seekarten mit kleinen Schiffen und Figuren ausstaffirt sind.

Noel Garnier ist der älteste bekannte französische Kupferstecher.

Wahrscheinlich war er ein Goldschmied; seine Werke bestehen in verzierten Buchstaben.

Garnier muß zu Dürer's Zeiten gelebt haben, da H. v. Heinecke eine Copie von ihm nach Dürer anführt. Die Unvollkommenheit von Garnier's Blättern beweist, wie weit die Franzosen noch in der Kupferstecherkunst zurück waren, als die Deutschen darin schon sich ausgebildet hatten, und daß also in Frankreich diese Kunst früher wenig geübt worden war.

Die Denkmale der französischen Kunst sind zugleich die der Nation, und in ihren Werken spiegelt sich das Bild dieses ritterlichen Volks, welches in seinen Königen sich selbst ehrte.

Die Könige François I., Henri II., François II., Charles IX. und Henri IV. erwählten Fontainebleau zu ihrem Lustsitz und schmückten ihn königlich mit Werken der Kunst: denn Könige sol-

len sich nur am Trefflichen erfreuen und nur Würdiges darf sie umgeben.

Die ausgezeichnetsten Maler, welche zur Verherrlichung von Fontainebleau herbeigerufen wurden, waren Primaticcio und Nicolo Abate; eine große Zahl von Italienern, Franzosen und Niederländern schlossen sich an diese an, und die Freigebigkeit und Großmuth der Könige versammelte immer mehr ausgezeichnete Künstler jeder Art um den Thron von Frankreich.

Franz I. von Frankreich bezahlte nicht bloß die Künstler, er wußte sie zu belohnen: Leonardo da Vinci starb in den Armen des Königs, *) und Primaticcio ward zum Kammerherrn ernannt und mit der Abtei S. Martin à Troyes en Champagne beliehen. **)

Kein großer Name wird in der Kunstgeschichte Italiens aus dem 16ten Jahrhunderte genannt, wobei der Könige von Frankreich nicht gedacht werden müßte.

---

*) Nach einiger neuerer Geschichtschreiber Meinung fand der König seinen Freund Leonardo schon verschieden.

**) Ein lebendiges Bild des heitern und großartigen Lebens am Hofe Franz I. in Benvenuto Cellini. 2 Bde.

Dies Herbeiströmen fremder Künstler und die Anwendung ihrer Talente zu Ausschmückung von Palästen hatte unstreitig eine gute und eine nachtheilige Wirkung auf die französische Schule, welche beide noch bis jetzt bemerkbar sind.

Die gute Wirkung war: Erweckung des Kunstsinns und der Volksthätigkeit, Belebung der bildenden Künste, welche bis dahin in Frankreich unentwickelt geblieben waren. Die nachtheilige Wirkung scheint mir diese, daß die französische Schule durch ausgebildete fremde Künstler auf einmal auf einen gereiften und fremden Standpunct gehoben wurde, ehe sie selbst alle die zur wahren Entwicklung nöthigen Stufen durchlaufen war.

Decorationsmalerei, im höhern Sinn, erfordert eine Fertigkeit, welcher eine freie Entwicklung vorausgehen muß, und die Franzosen empfingen auf einmal jene durch Ueberlieferung, ehe sie dazu vorbereitet waren. Daher hat die französische Schule diese bloß technische, akademische Richtung bekommen, und ist darin trefflich, hingegen in intellectueller Entfaltung gegen Deutsche und Italiener zurückgeblieben.

Wie nun Fontainebleau alles in sich vereinte, was es zum Sitz königlicher Könige machte, dem Könige alles gehört, so gehört der König auch allen, und die Nation nahm den lebendigsten Antheil an

der Herrlichkeit des Hofs und der Pracht der Paläste.

Es fanden sich Kupferstecher, welche die Werke der Maler durch Stiche bis in entfernte Theile des Reichs und des Auslandes, dadurch zugleich den Ruhm der Künstler und den Glanz der Herrscher verbreiteten.

Die Stecher bedienten sich hierzu der leichtesten Mittel, der Radirnadel, und ihre Arbeiten fielen noch flüchtiger aus, als die Frescomalereien selbst.

Da die Namen der wenigsten Stecher bekannt geworden sind, die diese Arbeiten lieferten, so begreift man sie zusammen unter der Benennung: **l'Ecole de Fontainebleau**, und ordnet ihre Blätter nach den Malern, nach welchen sie arbeiteten.

Es ist jedoch hier unser Zweck die Geschichte der Kupferstecherkunst zu entwickeln, und so verlassen wir die Schule von Fontainebleau, welche ganz den Malern untergeordnet und beigesellt war.

Bei dieser Lage der Dinge war es den Franzosen nicht leicht und nicht sogleich möglich, in der Kupferstecherkunst sich den benachbarten Völkern gleichzustellen, und um nun nicht hinter jenen zurückzubleiben, ja, um sich sogar auszuzeichnen, so nah-

men ihre Kupferstecher, man könnte sagen, eine launenhafte, eigenwillige Richtung.

Hauptsächlich gilt dies von Claude Melan und Callot.

Die Familie Callot stand in Lothringen in großer Achtung. Herzog Karl II. von Lothringen adelte Claude Callot wegen seiner ausgezeichneten Kriegsdienste, sein Sohn Johann Callot ward Herold der Armee von Lothringen. Jacques Callot, dessen Sohn, ward zu Nancy im Jahre 1593 oder 94 geboren. Seine Aeltern stellten es in seinen Willen, welchen Beruf er wählen wolle, nur kein Künstler solle er werden.

Es ist schwer zu entscheiden, ob Widerspruchsgeist, ob Hang zur Liederlichkeit oder Drang zur Kunst Jacques bewogen davonzulaufen, und zwar nach Italien. Dort zog er mit einer Bande Zigeuner umher. Ein Officier der Leibwache des Großherzogs von Toscana, dem Jacques seine Abkunft entdeckte, nahm ihn zu sich und gab ihn bei dem Maler Remigio Canta Gallina in Florenz in die Lehre. Alles was der Anfänger im Zeichnen sich selbst folgend entwarf, hatte etwas Zigeunerhaftes und Verhextes, wie selbst noch seine spätern Arbeiten. Canta Gallina hielt seinen Schüler mit aller Gewalt von dem Grotesken ab und zwang ihn die

Werke großer Meister zu studiren. Callot's erste Productionen gleichen sehr den Werken seines Lehrers, und Gersaint vermuthet daher mit Grund, daß Callot selbst wenig Antheil daran habe. Dieser Zwang mißfiel ihm wahrscheinlich; er verließ sehr bald wieder seinen Wohlthäter und seinen Lehrer und wanderte nach Rom. Kaum war er aber daselbst angekommen, als ihn einige Kaufleute von Nancy erkannten und mit Gewalt zu seinen Aeltern zurückbrachten.

Jacques entlief sehr bald seinen Verwandten wieder, begegnete aber schon in Turin seinem ältern Bruder, der ihn auffing und zum zweiten Mal nach Nancy zurückführte.

Johann Callot entschloß sich nun seinen Sohn das dritte Mal selbst, jedoch unter der Aufsicht eines seiner Freunde, der vom Herzog von Lothringen mit Aufträgen an den Papst gesendet wurde, nach Rom zu schicken. Hier ward er zu Giulio Parigii in die Lehre gethan; allein weil Jacques behauptete, er habe mehr Neigung zur Kupferstecherkunst als zur Malerei, so trat er bei Philippe Thomassin von Troy, welcher sich in Rom niedergelassen hatte, mit Bewilligung seiner Vorgesetzten, welche nur wollten, er solle sich ernst mit etwas beschäftigen, als Lehrling ein.

Jacques schien jedoch bald mehr Wohlgefallen an der sehr schönen Frau als an der schönen Kunst seines Meisters zu finden, und größere Fortschritte in der Gunst der Meisterin zu machen, so daß Thomassin sich genöthigt sah seinen neuen Schüler fortzujagen.

Nun war er sich selbst überlassen, und scheint mehr die menschliche Gestalt nach Burattini als nach der Natur oder den Werken großer Meister studirt zu haben. Callot hatte eine exaltirte Phantasie, natürliche Geschicklichkeit, und so bildete er sich eine eigene wunderliche Manier, in welcher allerdings seine Figuren etwas Zerfetztes, ja oft langbeinigen Insekten oder verkleideten Affen Aehnliches haben, und sein Vortrag kann oft witzig genannt werden und hat eine auffallende Keckheit. Da das Wunderliche oft leichter Bewunderer findet als das Tüchtige, so fand Callot sehr bald auch Beifall. Er belustigte durch seine fratzenhaften närrischen Zeichnungen und Kupferstiche, die er in großer Menge und Schnelligkeit fertigte, und fand sogar an dem Herzog von Florenz einen mächtigen Gönner. Nach dessen Tode gewann er bald einen neuen Beschützer an dem Prinzen Karl, der ihn nach Nancy zurückführte, und ihm bei Heinrich Herzog

von Lothringen und Bar eine sehr vortheilhafte Anstellung auswirkte.

Bei seiner Rückkehr ins Vaterland vermählte sich Callot 1625 mit Fräulein Katharina Kuttinger, entsprossen aus dem edlen Stamme der Marsal, doch blieb seine Ehe kinderlos.

Clara Eugenia von Oestreich, Infantin von Spanien und Statthalterin der Niederlande, berief ihn nach Brüssel, während der Marquis von Spinola Breda belagerte, und Callot mußte die Belagerung dieser Festung zeichnen und in Kupfer stechen. 1628 reiste Callot nach Paris und erhielt von Ludwig XIII. den Auftrag, die Belagerungen von Rochelle und von l'Isle de Ré in Kupfer zu stechen, welches seine figurenreichsten Blätter wurden, die er in Nancy ausführte. Nancy unterlag 1631 wie mehrere Städte in Lothringen den Waffen Ludwigs XIII., und der Sieger sendete einen Edelmann an Callot, der ihm den Auftrag gab, die Einnahme seiner Vaterstadt, wie die, welche er von mehrern andern Städten schon geliefert hatte, abzubilden. Callot bat den König ihn dieses Auftrages zu überheben, den er als Lothringer nicht erfüllen könne, da er seine Kunst nicht gegen den Ruhm seines Fürsten und seiner Landsleute gebrauchen dürfe. Ein Höfling im Gefolge Ludwigs sprach

mit drohender Stimme zu dem Künstler: „Man wird Euch schon den Befehlen des Königs gehorchen lehren;" worauf Callot entschlossen antwortete: „So schneide ich mir die Finger ab, um nicht meine Kunst gegen meine Ehre anwenden zu müssen." Ludwig, anstatt weiter in ihn zu dringen, entließ ihn huldreich und bot ihm einen Jahrgehalt von 3000 Livres, wenn er in französische Dienste treten wolle; allein Callot dankte für diese Gnade und zog es vor, seine Dienste dem Vaterlande zu widmen.

Als Lothringen aber fortwährend durch Krieg beunruhigt ward, entschloß sich Callot für immer, mit seiner Frau, Nancy zu verlassen und nach Florenz zu ziehen; allein ehe er alles zur völligen Auswanderung vorbereitet hatte, starb er den 28sten März 1635 und ward in die Gruft seiner Ahnen ins Kloster der Franziskaner begraben.

Perrault, les Hommes illustres, setzt den Todestag Callot's auf den 23sten März, pag. 227., was jedoch wohl ein Irrthum ist, da Gersaint ihn auf den 28sten verlegt, welches Callot's Grabschrift bestätigt.

Der schon einmal genannte Claude Melan, geboren 1601 zu Abbeville, Schüler von Simon Vouet, förderte die Kupferstecherkunst durch seine

sonderbare Manier weiter, als man hätte erwarten sollen. Er hatte den Eigensinn, alles mit einer Lage von Strichen zu leisten, was andere Kupferstecher durch Schriffire hervorbringen, ja, er hat sogar einen Christuskopf gestochen, und sich dazu nur einer Spirallinie bedient, welche auf der Nasenspitze anfängt, in den Schatten sich verstärkt, in den Lichtern verdünnt, allein bis in den äußersten Winkel des Blattes ununterbrochen um den Mittelpunct, bisweilen nach den Formen sich schmiegend, in welligen Windungen sich fortsetzt. Obwohl dies nur mehr zu den Kunststücken als Kunstwerken gehört, so hatten diese Capricen doch die gute Wirkung, daß sie wieder die geregelte und feste Strichmanier in Aufnahme und Anregung, selbst in größere Uebung brachten, welche fast durch das leichtere Radiren verdrängt worden wäre, da wenige Künstler hoffen durften, es dem Meister Golzius in der Strichmanier gleichzuthun, und daher diesen Wettstreit vermeidend zur Radirnadel und skizzirendem Vortrag griffen.

Eine neue Epoche der Kupferstecherkunst beginnt aber doch durch einen Franzosen, und zwar diejenige, in welcher sie ihren Gipfel und ihr richtiges Ziel erreichte.

Anton Masson, geboren 1636 zu Loury bei

Orleans, war ganz das Gegentheil von Callot und von Melan. Masson war in der Werkstatt eines Waffenschmieds erzogen und gebildet, aber voller künstlerischer Anlagen, und dabei pünctlich und fleißig in allem was er that. Er fertigte treffliche Rüstungen, welche er auf das zierlichste gravirte, und diese Beschäftigung führte ihn zur Kupferstecherkunst. Seine Tochter Magdalena folgte dem Beispiele ihres Vaters, und brachte es in dieser Kunst zu einem ungemeinen Grad von Fertigkeit. Der verehrungswürdige Bartsch scheint in seiner Anleitung zur Kupferstichkunde 1. Band S. 186. Masson nicht volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wenn er sagt: „Er fehlte häufig gegen die Regeln, nach welchen, besonders in der Carnation, die Schraffirungen anzulegen sind. Er hat dies öfters mehr mit künstlerischer Sonderbarkeit, als mit verständiger Ueberlegung behandelt. In einigen seiner Arbeiten schien er bloß zeigen zu wollen, daß ihm das Mechanische des Grabstichels bloßes Spiel und er der Mann sey, alle Schwierigkeiten dieses Instruments beseitigen zu können u. s. w." Mir scheint als wenn Masson gerade das rechte Ziel seiner Kunst erkannt hätte, welches das ist: mit Verzichtleistung auf alle Farbennachahmung bloß das mit Strichen hervorzubringen, was die Abstufung von Hell

und Dunkel in einer Zeichnung bewirkt, und diese Striche so geschickt zu verschränken, daß sie schon in geringer Entfernung harmonisch in einander verschmelzen und ganze Schattenmassen bilden. Masson hat vor allen die Oberfläche der Körper, je nachdem ihre Glätte oder Reinheit eine verschiedne Lichtwirkung hervorbringt, auf das unnachahmlichste auszudrücken vermocht. Sammtne Kleider, polirte Waffen, Spitzen und vor allen das leichte Wolkenspiel eines reichen, vollen Haupthaars, vermochte bis zur Täuschung sein Grabstichel nachzuahmen. In der Wahl solcher, für den Kupferstecher schwierig darzustellender Gegenstände, suchte er oft das Unmöglich scheinende, und ließ sich von einem Hange zum Sonderbaren leiten; doch war dies Sonderbare nicht, wie bei Callot und Melan es oft der Fall ist, abstrus. Jenes absichtliche Verstoßen gegen die Regeln, welche spätere Kupferstecher in der irrigen Meinung erfanden, sie könnten auf gewisse Weise durch Striche und Puncte auf das Auge eine dem Colorit ähnliche Wirkung hervorbringen, ist von Masson nicht aus Hang zum Sonderbaren geschehn, sondern aus der Ueberzeugung, daß Puncte nie die Empfindung des Roth, breite Striche nie die Empfindung der blauen Farbe im Auge hervorbringen, und daß es nur auf heller und dunkler, auf

matter und saftiger beim Kupferstiche ankommt. Hierdurch unterscheiden sich Massons Kupferstiche wesentlich von denen früherer und späterer Künstler und bezeichnen daher eine eigene Epoche.

Die ältern Meister des Stichs, Dürer, Leyden, Golzius, Raimondi und die Ghisis bestrebten sich vermittelst des Stichs die plastische Form darzustellen, und Schatten und Licht waren bloß Mittel zu diesem Zweck. Golzius setzte jedoch schon auf die Technik an sich einen zu großen Werth, Masson aber ging weiter, denn die Kupferstecherkunst vermag mehr als die bloße Form auszudrücken, und das Spiel von Schatten und Licht in seiner reichen Mannigfaltigkeit wählte er sich zur Aufgabe. Dies gränzt schon an Farbe, ist sie aber noch nicht, wurde aber von spätern Meistern irrig verstanden, welche noch weiter gehen wollten und zu weit gingen, sich vom wahren Ziele ihrer Kunst verirrten, indem sie Farbenwirkungen nachahmen wollten. Bei Masson ist die Form die mitgewonnene Wirkung, nicht der unmittelbare Zweck seiner Arbeit, eben so wenig wie Färbung, an welche seine Lichtwirkungen nothwendig erinnern. Er steht also zwischen der ältern und neusten Schule fast mitten inne. Schade, daß seine Wahl nicht auf würdigere, allgemein interessantere Gegenstände fiel! — Größtentheils

besteht sein Werk, welches nach Bartsch 115 Blätter enthält, aus Portraits.

Eines unter diesen, welches unter der Benennung des Cadet à la perle bekannt und das Bildniß des Grafen Harcourt ist, gehört zu den Musterblättern der Kupferstecherkunst. Alle Stoffe, Waffen, Federn, Haare, alle Gegenstände überhaupt sind auf das trefflichste ausgeführt. Da es hier auf die Güte des Abdrucks ankommt, so gehören die vorzüglichern Exemplare zu den geschätztesten und gesuchtesten Kupferstichen. Die Platte ist später wieder aufgestochen worden, jedoch leicht von der erstern zu unterscheiden, wozu auch noch das Kennzeichen kommt, daß die aufgestochene Platte am linken Rande mit einem Kreuzchen, welches einer 4 ähnlich sieht, bezeichnet ist. Dieses kleine Merkmal ist im zweiten Drittheil der Höhe unweit eines Simses im Bilde. Jedoch wird dieses Zeichen von den Kunsthändlern häufig weggekratzt, und so der Liebhaber betrogen, welcher den Werth der Blätter nur nach solchen unwesentlichen Kennzeichen zu beurtheilen im Stande ist.

Auch suchen die Sammler viele von Masson's Blättern oft mehr wegen kleiner Abänderungen in der Orthographie der Unterschriften, als wegen des wahren Werths der Stiche selbst.

Die Jünger zu Emaus nach Tizian, von Masson gestochen, sind mehr unter dem Namen la nappe bekannt, weil der Stecher so meisterhaft Falten und Muster, im Gewebe des Tischtuchs, vorzustellen wußte.

Die Bahn war nun durch Masson gebrochen, und sein Beispiel forderte zum Nacheifer viele auf. Andere hingegen versuchten auf einem leichtern Wege zum Ziele zu gelangen, und arbeiteten mehr auf Darstellung der Form hin, obwohl mit mehr Wahl und Zweckmäßigkeit und mit weniger Künstlichkeit als Golzius.

Unter diesen zeichnet sich vor allen Franz de Poilli von Abbeville aus. Seine Schraffire sind nicht so eng und künstlich wie die des Masson, nicht so weitschichtig und stark und scharf geschnitten wie die des Golzius, sondern aus zwei einfachen Strichlagen bestehend, welche sich fast rechtwinklich durchkreuzen. Mit diesen prunklosen Mitteln leistete er Treffliches, ohne sich in die Schwierigkeiten der Darstellung eines mannigfaltigen Lichtspiels einzulassen, und die Form blieb ihr einziger Zweck. Zugleich war er ein trefflicher Zeichner, und sein gebildeter Geist wählte die Werke großer Maler zu Aufgaben für seinen Grabstichel.

Seine Blätter nach Raphael, Parmigiano und

Caracci sind jedem Kunstfreund werth. Er endete sein thätiges, ruhmwürdiges Leben in seinem 70sten Jahre 1693 zu Paris.

Robert Nanteuil von Rheims, geboren 1630, gestorben 1678, ergriff die Manier des Claude Melan, aber nicht wie dieser um nur auf seltsame Weise Aufsehn zu erregen, sondern wirklich Treffliches zu leisten; daher stach er nicht, wie jener, Köpfe mit einer Spirallinie, wohl aber mit einer ganz einfachen Lage von Linien, die er anschwellen und in leichte Puncte verschimmern ließ, und erreichte durch diese einfachen Mittel eine größere Mannigfaltigkeit von Tinten. Zugleich war er ein trefflicher Zeichner, so, daß seine Portraits sehr ansprechend und lebendig erscheinen.

Nanteuil hat das große Verdienst, die gesuchte Einfachheit der Stichmanier veredelt und ihre verständige Anwendung gezeigt zu haben.

Den ersten Rang unter den französischen Kupferstechern des 18ten Jahrhunderts verdient Pierre Drevet. Sein Vater war von Lyon gebürtig und ein ausgezeichneter Stecher von Portraits, der seinen Sohn Peter sich zum Gehülfen erzog, bald aber von ihm weit übertroffen wurde. Durch die Gleichheit der Vornamen und der Beschäftigung beider Drevets, des Vaters und Sohns, ward Wate-

let irre geleitet, und hat in seinem Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure, Tome II, 1792. Pag. 588 et 589, die Lebensumstände des Vaters und Sohnes mit einander verwechselt. Herr von Bartsch übergeht in dem historischen ersten Theile seiner Anleitung zur Kupferstichkunde die Drevets ganz mit Stillschweigen; und im zweiten Bande, in welchem von den verschiedenen Ausgaben und Abänderungen der Kupferstiche die Rede ist, verwechselt oder vermischt er die Werke des Vaters mit denen seines weit berühmtern Sohnes: denn das in der Anleitung zur Kupferstichkunde II. Bd. S. 137. angezeigte Portrait des Maréchal de Villars ist von Peter Drevet dem Vater, und das ebenfalls daselbst beschriebene Portrait der Mademoiselle le Couvreur, célèbre Actrice du Théâtre français ist von Peter Drevet dem Sohne, wie man sich hierüber am genauesten durch das Dictionnaire des Graveurs par F. Basan, première partie pag. 174. 175. 176. unterrichten und jene Verwechslungen darnach berichtigen kann.

Pierre-Imbert Drevet der Sohn ward 1697 zu Paris geboren, und starb daselbst 1739. Seine Stichmanier ist elegant und ausdrucksvoll, seine historischen Blätter sind trefflich gezeichnet, und Formen und Tinten auf das meisterhafteste durch Schraffire

wiedergegeben. Die Stoffe wußte er wie Masson fast zur Täuschung nachzubilden und dabei dem Fleische eine Weichheit und scheinbare Durchsichtigkeit zu geben, welche unübertroffen bleiben wird.

Seine vorzüglichsten Werke sind: Ludwig XIV. in stehender Figur. In Rücksicht dieses Stichs irrt Basan, indem er es dem Vater zuschreibt.

Das Portrait des Bossuet, des Cardinal Dubois und der Schauspielerin le Couvreur, sind höchst lobenswerthe Arbeiten.

Die Darstellung im Tempel nach Louis de Boulogne gehört aber nicht nur unter die trefflichsten Werke dieses Meisters, sondern unter die trefflichsten überhaupt. Der Ausdruck im beseelten Blick des Priesters, das Lächeln des Kindes, der Reichthum an Gegenständen, die Sorgfalt der Ausführung, und will man in das Einzelne gehn, der Bart des Priesters, bewährt schon an sich Drevet als den trefflichsten der Kupferstecher.

Viele von Drevet's nicht so vorzüglichen Werken sind wegen kleiner Abänderungen in der Orthographie der Unterschriften selten geworden, man vergleiche hierüber: Dict. de Basan, Anleit. von Bartsch, und die notice des estampes exposée à la bibliothèque du Roi; par Duschesne ainé mit einander.

Alles was die höchste Vollkommenheit erreicht

hat und noch weiter getrieben werden soll, geräth auf Abwege. Nicht genug, daß Masson und Drevet die Stoffe trefflich nachbildeten, daß diese Meister durch mannigfaltigen Wechsel der Instrumente zarte Abstufungen von Tinten, daß man sammtige und glänzende Flächen hervorbrachte; die Kupferstecher wollten einen Schein von Colorit ihren Werken geben, und geriethen dadurch in Widerspruch mit den Mitteln ihrer Kunst, die sich nur auf die Abstufungen des Schwarz beschränken muß.

Wie weit hierin der Kupferstecher gehen kann, haben Watelet und Levesque in ihrem Dictionnaire des Arts pag. 508. E — G. gezeigt, obwohl sie ihre Forderung an den Stecher bis an die äußersten Gränzen der möglichen Nuancen hinaussetzen. Alle Kupferstecher, welche die Nuancen der Tinten zu auffallend durch starke und schwache, scharfe und rauhe Schraffire, durch Verbindung der Radirnadel, des Grabstichels, der kalten Nadel abwechseln lassen, und glauben dadurch eine Wirkung aufs Auge hervorzubringen, welche der des Farbenspiels gleicht, stören den ruhigen, gehaltenen Eindruck der Form, welche der Hauptzweck des Stechers bleiben, alles andere diesem unterordnen muß.

Es sey hinreichend zwei berühmte Meister anzuführen, welche zum Nachtheil ihrer Werke,

wie es uns scheint, das Colorit der Malerei nachzuahmen suchten, und so die Kupferstecherei bis zur Manier ausarten ließen. Wir meinen hiermit Jacques Beauvarlet, geboren 1731 zu Abbeville, und Jacques Balechou von Arles, geboren 1715, gestorben 1764 zu Avignon.

Um den Gang der Vervollkommnung der Technik des Stichs ohne Unterbrechung nachzuweisen, haben wir uns zwei französische Meister aufgespart, welche den Grundzwecken der Kupferstecherkunst treu blieben, sie der Malerei unterordneten und die Zeichnung als denjenigen Theil betrachteten, in welchem sie allein ihren Gipfel erreichen und der Künstler sich wahren Ruhm erwerben kann. Allein beide erhielten von ihren Zeitgenossen nicht die Auszeichnung, welche sie verdienten, indem man damals der technischen Behandlung an sich einen größern Beifall zollte, als diese verdiente. Spätern Zeiten war es vorbehalten, Gerard Audran und Nicolas Dorigni Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Jener war aus einer namhaften Künstlerfamilie entsprossen, und die Geschichte nennt uns schon einen Adam und einen Louis Audran aus dem 16ten Jahrhundert, welche geschickte Künstler waren.

Carl Audran, geboren 1594, wendete sich nach Rom, und kehrte von dort in sein Vaterland

als trefflicher Zeichner zurück. Sein Bruder Claude wetteiferte mit ihm, und Claude hielt seine Söhne, Germain, geboren 1631, Claude, geboren 1639, und Gerard, geboren 1640, zur Kunst an. Gerard wählte das bessere Theil, verließ seine Vaterstadt Lyon und studirte unter Karl Maratti zu Rom die Zeichnenkunst gründlich und bildete sich auf dieser sichern Grundlage zum Kupferstecher aus. Schon in Rom lieferte er Beweise seiner Geschicklichkeit in der Kupferstecherkunst durch das Portrait Samuel de Sorbiere; allein daß die Zeichnung immer der wichtigste Gegenstand seiner Bestrebungen blieb, beweist das Werk, welches er später mit Text begleitet in Paris unter dem Titel: **Livre des Proportions du corps humain mesurées sur l'Antique** herausgab. Er bildete sich selbst eine Methode zu stechen, welche unstreitig die zweckmäßigste und förderſamste ist, große Compositionen in Kupferstich zu übertragen. Diese Methode zeichnet sich durch eine leichte und glückliche Verbindung der Radirnadel und des Stichels aus. Kurze Striche und eingestreute Puncte geben seinen Werken Rundung und Weichheit, und lassen die Kunst des Stechers hinter die des Zeichners zurücktreten. Viele seiner Blätter sind ganz radirt, einige aber mit solcher Gewandtheit gestochen, daß sie in Leichtigkeit den radirten gleichen.

Watelet rühmt mit Recht an Audran, daß er durch seine kräftige und freie Stichmanier die Meisterschaft der Maler, welche mit dem Borstpinsel malen, trefflich wiederzugeben verstand, und lobt ihn zugleich deshalb, daß er beim Nachzeichnen großer Gemälde in der Verkleinerung vieles verbessert habe, so daß besonders le Brun's Werke in Audran's Stichen unendlich gewonnen hätten, ohne daß jener Maler dem Stecher den Vorwurf willkürlicher Veränderung machen könnte, indem eine unmerkliche Milderung übertriebener Formen eines ins Kleine gezogenen Bildes relativ viel sey, und daher der Maler kaum wissé zu sagen, wie seine Zeichnung durch den Stecher veredelt worden wäre. Obwohl diese Bemerkungen völlig richtig sind, so müssen wir doch die daran anreihen, daß es andrerseits zu bedauern ist, daß Audran durch diese Fertigkeit die pastöse Manier der Maler auszudrücken, sich in seiner Auswahl der Originale so fast ausschließlich hat bestimmen lassen.

Erst die Maler späterer Zeit legten auf einen breiten Vortrag und eine gesättigte Farbe einen größern Werth, als diesen gebührt, indem das innere geistige Leben der Kunst ausgestorben war. Auch hier können wir in den Werken der Kupferstecherkunst den Zustand der Malerei erkennen, und jene

ist immer der Barometer dieser Kunst. Audran hat daher wenig nach Raphael gestochen, und nur solche Bilder, in welchen mehr der Styl und der Vortrag, als der Gehalt, das Verdienst und den Werth begründen. Das wichtigste Blatt, welches er nach Raphael stach, ist S. Paul und Barnabe, eins von den Bildern aus den Tapeten. Unstreitig sind Audran's gelungenste Blätter diejenigen, welche er nach Dominichino und Le Brun stach.

Besonders glücklich scheint er mir in der Auffassung der Natürlichkeit in den Werken des erstern Meisters gewesen zu seyn; als Beweis hierzu dienen folgende Vorstellungen: die vier Lunetten, David tanzend, Salomo und die Königin von Saba, Ester welche in Ohnmacht hinsinkt, und Judith, sodann die beiden großen Blätter, ebenfalls nach Dominichino, der Tod der heiligen Agnes und das Mysterium des Rosenkranzes. Vorzüglich ist das Kindliche in den beiden Knaben im Vorgrund ihm bis zum Entzücken wohl gelungen, ja sogar die Sonnenhelle des Gemäldes deutet der Kupferstich glücklich an.

Herr von Heinecke hat in seinem Dictionnaire des Artistes in dem Verzeichnisse der Audran's nach Dominichino, das Blatt: Christus auf dem Oelberg vorstellend, wohl aus guten Gründen nicht mit auf=

genommen: erstens, weil es zweifelhaft scheint, ob dieses Blatt von Gerard Audran ist, und zweitens, weil, dem Stiche nach zu urtheilen, das Original wohl eher einem Franzosen, als dem Dominichino zugehört. Besonders französisch sehen die Engel aus. Audran hat sich oft in den Namen der italienischen Meister, wie es scheint, geirrt, obwohl er lange genug nach ihnen gezeichnet hat. Auffallend ist der Irrthum, den Heinecke berichtigt, wo Audran eine Zeichnung von Rubens für eine von Raphael genommen, und den heiligen Ignaz für den heiligen Paulus gehalten hat.

Hinsichtlich des Stichs nach überaus großen Compositionen sind die Alexanderschlachten von Audran, nach le Brun, Meisterwerke der ersten Classe. In so große Blätter, wovon jedes aus mehrern Platten besteht, so viel Haltung zu bringen, war eine erstaunlich schwierige Aufgabe.

Diese Arbeiten erwarben ihm die Stelle eines Graveur du Roi, und Audran starb als Mitglied der Akademie von Paris daselbst 1703. Die spätern Audrans, Louis, Jean und Bennoit, erreichten nicht den Ruhm und die Fertigkeit Gerard's.

Nicolas Dorigni war aus einer Künstlerfamilie entsprossen, welche sich in Paris niedergelassen hatte, wurde aber durch seine Aeltern zu dem Stande des

Advokaten bestimmt. Das Beispiel seiner Verwandten, welche sich mit Malerei und Kupferstecherei beschäftigten, und eigner Trieb bestimmten ihn den aufgedrungenen Beruf aufzugeben und sich der Malerei zu widmen, welche er jedoch bald gegen die Kupferstecherkunst vertauschte. Zwei und zwanzig Jahre verweilte er in Italien, und der Anblick der großen Meisterwerke leitete seinen Geschmack zu großen Gegenständen hin. Er wählte glücklicher als Audran, obwohl er jenen selten in der Ausführung erreichte und zu jener freien Manier der frühern Meister der Schule von Fontainebleau sich hinneigte. Hiervon gibt besonders die Kreuzabnahme, welche er nach Daniel da Volterra stach, einen Beweis. Doch war er auch im Stande Gehaltvolleres zu leisten, wie dies die Apotheose der heiligen Petronille nach Guerchino beweist. Bald nach seiner Rückkehr aus Italien wendete er sich nach England, wo er die Cartons des Raphael, welche zu Hamptoncourt aufbewahrt werden, so meisterhaft stach, daß diese Arbeiten die Blüthenzeit seiner Kunst bezeichnen. Leichtigkeit und Strenge, Kraft und Milde sind in diesen Blättern so mit einander vereint, und die Arbeit mit der Nadel und dem Grabstichel so glücklich verschmolzen, daß sie die Wirkung trefflicher Zeichnung hervorbringen. Auch beurkundet sich Dorigni

in diesen Stichen als gehaltvoller Künstler, der die Größe so erhabener Vorbilder fassen, in die Tiefen des Raphaelschen Geistes einzudringen vermag. Nach einem Aufenthalt von funfzehn Jahren in London kehrte er nach Paris zurück, wo er 1725 von der Akademie als Mitglied aufgenommen wurde. Er starb daselbst 1746, als ein Greis von 89 Jahren.

Sechster Abend.

Gerard Edelink.

Gerard Edelink macht durchaus eine eigne Epoche in der Geschichte der Kupferstecherkunst. Da er über seine Vorgänger emporragt und seine Nachfolger nach ihm hinblicken, wie die Wandrer, welche in einer fremden Gegend nach erhabenen festen Puncten hinschauen und ihren Lauf richten, so verdient er deshalb, daß wir seinen Werken einen Abend ausschließlich widmen. Was Viele ahnden und unentschieden wollen, das tritt im Vollbringen und Vollbrachten eines eminenten Talents auf einmal klar, bewußt ausgesprochen hervor.

Wenn Golzius einseitig in der kunstreichen Anwendung des Grabstichels, Masson hauptsächlich in dem was wir Ton nennen, und Franz de Poilly fast ausschließlich in der Form die Lösung

der Aufgabe für den Kupferstecher suchte, so hat Edelink alle diese Richtungen zusammengefaßt und zu Einem Zwecke ve.einigt.

Er erreichte die höchste Fertigkeit in dem Gebrauch des Grabstichels und bediente sich dessen als Mittel, um Form und Farbe, so weit diese erreichbar ist, seinen Stichen zu geben.

Gerard Edelink ward 1649 zu Antwerpen geboren, und erhielt die ersten Anweisungen in der Kunst von dem geschickten Kupferstecher Cornelius Galle. Der Unterricht dieses Künstlers reichte nicht aus, ein so großes Talent zu entwickeln, und so war es Franz de Poilly vorbehalten, Edelink's Anlagen auszubilden. Bald erreichte der Schüler den Meister, und nach einiger Zeit gelang es ihm alle andere zu übertreffen.

Seine Verdienste wurden von seinen Kunstgenossen selbst allgemein anerkannt und von Louis XIV. belohnt, der ihn veranlaßte sich in Paris niederzulassen und ihm eine Wohnung in der Manufacture des Gobelins und mehrere Vortheile einräumte.

Gerard's Kunst wurde aber auch vielfältig gemißbraucht, und es ist zu beklagen, daß man ihm so äußerst geschmacklose Aufträge ertheilte, als z. B., die allegorische Einfassung mehrerer Thesen,

welche für die Universität bestimmt und von C. le Brun gezeichnet waren, zu stechen.

Ueberhaupt ist die unglückliche Wahl der Gegenstände, welche er stach, zu bedauern. Unter den vielen gleichgültigen Portraiten, die er stechen mußte, sind jedoch auch mehrere, theils an sich, theils durch seine Behandlung, äußerst interessant.

Unter seine Meisterwerke im Portraitfache wird das Portrait de Madame Helyot gerechnet und verdient auch diese Auszeichnung von Seiten des Stichs, dessen zarte Behandlung musterhaft ist. Der Ausdruck der Züge hat Leben, obwohl es eine vor dem Spiegel eingelernte Frömmigkeit ausdrückt, was jedoch bloß die Schuld des Malers Jacques Galliot seyn mag. Aeußerst kräftig und meisterhaft ist das Bildniß des Bildhauers Martinus van der Baugart. Weichheit und Kraft ist auf das vollkommenste in dem Stiche des Bildnisses Philipp's von Champagne vereint. Die interessanten Züge dieses Gesichts und die ganze Anordnung des Bildes, welche edel und einfach ist, das schlichte Haar und das große Gewand war für den Künstler eine willkommne Aufgabe. Eben so meisterhaft, doch weniger interessant ist das Bildniß Carl le Brun's. Als ausgezeichnet in jeder Hinsicht dürfen wir die Bildnisse folgender Personen nennen: Bischof Hue-

tius, Jacques Blanchard, Friedrich Leonard, Peter Carcavy, Julius Hardouin Mansart, der Kardinal Cäsar d'Estrées, Julius Paulus de Lionne, Charles d'Hozier und das eines Lautenspielers nach de Troy's Gemälde. Allerdings kommt bei Beurtheilung von Blättern dieser Art viel auf die Trefflichkeit des Druckes an, und die Sammler müssen daher in dieser Hinsicht bei Edelink's Stichen äußerst vorsichtig zu Werke gehen. In der Wahl sogenannter historischer Gemälde war er selten glücklich. Sein Moses nach Philipp de Champagne verdient nur wegen der Trefflichkeit der Ausführung Bewunderung, und St. Carlo, St. Louis und die Magdalena nach Carl le Brun, sind durch Edelink's Meisterhand zu dem großen Ruhme gelangt, welchen sie nicht als Bilder verdienen.

Auch stach Edelink eines von den Blättern zu den Thaten des Alexander, welche le Brun gemalt und wovon die übrigen Audran gestochen hatte. Der Edelink'sche Stich ist das Zelt des Darius, und Edelink entfaltete seine ganze Kunstfertigkeit in dieser Arbeit.

Glücklicher gewählt ist das Bild von le Brun, welches unter dem Namen des Kreuzes berühmt ward. Es ist dies nicht nur eines der größten Blätter des Stechers, sondern wohl auch das edelste

und glänzendste Werk dieses Malers. Die Engel in diesem Bilde sehen zwar immer noch französisch und irdisch genug aus, allein in ihren durch das nationelle bedingten Zügen drückt sich lebendig und wahr Begeisterung aus.

Durch treffliche Behandlung verdient die trauernde Maria am Fuß des Kreuzes nach Ph. de Champagne noch hier erwähnt zu werden.

Die beiden vorzüglichsten historischen Compositionen, welche Edelink stach, sind das Reitergefecht nach Leonardo da Vinci und die heilige Familie nach Raphael. Durch ersteres Blatt ist uns das Andenken jener großen Cartons, welche Leonardo für das Stadthaus in Florenz entwarf, aufbewahrt worden. Zu bezweifeln ist es jedoch, ob Edelink noch ein Bruchstück der Originalzeichnungen vor Augen gehabt hat.

Daß Edelink gerade die bekannte heilige Familie von Raphael als Aufgabe für den Stich wählte, dazu bestimmte ihn wohl das allgemeine Vorurtheil, welches noch jetzt für dieses Gemälde in Frankreich herrscht. Allerdings ist es das größte Bild, welches Frankreich von diesem Meister besitzt, und in der von den Franzosen beliebten, breiten und letzten Manier Raphael's gemalt.

Die großartige Heiterkeit, welche dieses Ge-

mälde beseelt, und den freien Vortrag hat Edelink trefflich wiedergegeben, und es verdient daher unter die vorzüglichsten Blätter gezählt zu werden.*)

Edelink starb 1707 zu Paris, und sein Einfluß auf die französische Schule der Kupferstecher ist nie ganz erloschen. Da er seine Bildung einem Franzosen verdankte, in Paris lebte und sein Einfluß fortwirkt, haben sie ihn als den Ihren nicht mit völligem Unrecht betrachtet, obwohl die Niederländer auch auf ihn, als ihren Landsmann Anspruch machen können.

Edelink ist aber selbst so classisch und alle andere Kunstschulen verdanken ihm weit mehr, als er ihnen, so daß wir ihn weder zur französischen noch zur niederländischen Schule rechnen, vielmehr als den Gründer einer eignen betrachten möchten.

Weder Johann, Bruder, noch Nicolas, Sohn Gerard Edelink's, erreichten ihn an Trefflichkeit, obwohl beide recht geschickte Künstler waren.

---

*) Es gibt verschiedene Ausgaben dieses Blattes, vor, mit und nach einem weggelöschten Wappen. Erstere vor dem Wappen sind die vorzüglichsten Abdrücke. Die Stelle, wo das Wappen war, zeichnet sich als ein dunklerer Fleck bei denen Abdrücken aus, welche nach Vertilgung des Wappens gemacht wurden.

Siebenter Abend.

Rückblick auf die Niederlande und Holland.

Blicken wir auf Edelink's Vaterland zurück, so sehen wir ein in der Geschichte sich oft wiederholendes Schauspiel, wie Ein mächtiger Geist viele zu dienen Geborne beherrscht.

Heinrich Golzius hatte die Kupferstecherkunst bis zu solcher künstlichen Fertigkeit getrieben, daß die Maler muthlos den Grabstichel fallen ließen und zur leichten Radirnadel griffen. Die Gebrüder Wierx, welche noch in der Manier Dürer's arbeiteten, allein ohne eigenthümliche Kraft der Erfindung und wahrhaften künstlerischen Geist, konnten nicht durchdringen, wurden von Golzius Schule verdunkelt und durch die malerisch-radirenden Künstler verdrängt.

Der Graf Heinrich von Goudt, geboren zu Utrecht 1585, voll herrlicher Geistesgaben und be-

seelt von Liebe für alles Schöne, bildete sich eine eigenthümliche Manier, in welcher er mit dem Grabstichel die Leichtigkeit der Radirung mit der jenem Instrumente eignen Kraft und Nettigkeit vereinigte. Heinrich ging nach Rom, wo er der Freund und Wohlthäter vieler niederländischen Künstler wurde; besonders nahm er sich des unglücklichen Elzheimer von Frankfurt an, welcher als Wechselschuldner im Gefängnisse schmachtete. So freigebig der Graf auch alle vorräthige Bilder dieses Künstlers bezahlte, so konnte er ihn doch nicht retten, und Elzheimer starb früh vor Gram.

Heinrich nahm sich vor, die Werke seines unglücklichen Freundes durch seine eigne Hand zu stechen und die Zartheit der Vorbilder zu erreichen. Nach einigen in Italien glücklich verlebten Jahren kehrte er froh und voll edler Vorsätze für die Kunst in seine Vaterstadt zurück. Hier ergriff ihn eine unselige Leidenschaft zu einem Mädchen, welche seine Geistes- und Körperkräfte zerstörte, er verlor fast ganz das Gedächtniß, und ließ sich von der unwürdigen Geliebten und ihren Schwestern wie ein Kind behandeln. Nach den Ansichten der damaligen Zeit hielt Joachim von Sandrart, der ihn in den Jahren 1625 und 1626 oft besuchte, diesen Zustand für die Wirkung eines Liebestrankes.

Bei dem Anblick der Gemälde seines Freundes Elzheimer und im Gespräch über Kunstgegenstände, erwachte aus tiefer Betäubung und erheiterte sich oft Heinrich's edler Geist. Sandrart spricht mit rührender Wärme über ihn und schildert mit treffender Kürze sieben Blätter, welche er gestochen hat; (in Sandrart's deutscher Akademie II. Theil. III. Buch. S. 308.). Da man überhaupt nur neun Blätter von Heinrich von Goudt besitzt, so scheinen zwei, welche Veränderungen von dem Blatte Tobias mit dem Engel sind, nach 1625, vielleicht in hellern Augenblicken, von Heinrich gearbeitet zu seyn.

Die Trefflichkeit dieser Blätter ist allgemein anerkannt und es ist bemerkenswerth, mit welchem Enthusiasmus Sandrart darüber spricht. So sagt er: „Es ist dies zu sehn an einem verwunderlichen tiefsinnigen Landschäftlein bei Nacht, so von weitem die Tagröthe zeigt." In der That ist dieser kleine Kupferstich so ergreifend, daß es erklärlich ist, wie Sandrart davon hingerissen, von Tagesröthe spricht, da doch der Stich nur schwarz und weiß ist.

Durch so wenig Blätter, welche hauptsächlich auf Lichteffecte angelegt und fast sämmtlich Nachtstücke sind, und in einem so traurigen Zustande, als der war, in welchem sich Goudt befand, konnte

er nicht den Verfall der Kupferstecherkunst in seinem Vaterlande aufhalten, und Johann van der Velde ahmte zu sklavisch Goudt's Manier nach, um einen günstigen Einfluß auf seine Landsleute gewinnen zu können.

Die Gebrüder Sadeler, unter welchen Johann, geb. 1550 zu Brüssel, noch der ausgezeichnetste war, versanken selbst in einen manierirten Geschmack in der Zeichnung, und förderten so nur noch mehr das Sinken der Kunst. In dieser Zeit ohnmächtiger Nachahmung michelangelo'scher Kühnheit in der Zeichnung und einer gesuchten Leichtigkeit im Stiche, trat Rubens als Maler auf. Wie dieser kräftige Geist auf die Malerei einwirkte, gehört nicht hieher; was er aber für einen Einfluß auf die Kupferstecher seines Vaterlandes ausübte, wollen wir gedrängt schildern, und an den nach seinen Werken gestochenen Werken selbst erkennen. Wie ein mächtiger Planet seine Monde auf seiner Bahn mit sich fortreißt, so gab er den ausgezeichnetsten Künstlern seiner Zeit eine neue Richtung. Die vorhandenen Elemente, denen es an einer vereinenden, gestaltenden Kraft fehlte, durchdrang sein Geist, und jene gewonnene Leichtigkeit in der Ausführung, jene Festigkeit in Führung des Grabstichels, selbst jener irregeleitete und doch immer mehr über Hand neh-

mende Drang nach Größe in der Zeichnung, erhielt durch ihn Anwendung, Zweckmäßigkeit und Einheit. Wenn wir die Geschichte in großen Ueberblicken auffassen, so stellt sich uns die Erscheinung sehr oft wiederholt dar, und wir können, um die Geschichte in ihren Tiefen zu verstehen, nicht oft genug darauf hindeuten: daß ein großer Mann stets das vollbringt, wozu die Anlagen zwar noch ungeweckt, doch schon vorhanden in der Menge liegen und was die Meisten dunkel gedacht und unbestimmt gewollt haben. Die Wechselwirkung eines großen Mannes zu seiner Zeit ist die, was an der Zeit ist, zu erkennen, zu ergreifen und in Andern zum Bewußtseyn zu wecken. Dann wird ein kräftiges, freudiges Entgegenkommen nicht außenbleiben.

Kehren wir nun zu der Geschichte der Kupferstecherei insbesondere zurück, welche sich jedoch nicht ohne Hinblicke auf die der Malerei betrachten läßt, so sehen wir das Vorhergesagte recht deutlich bestätigt.

Golzius war unstreitig ein Mann von außerordentlichen Anlagen und Kräften; er fühlte wohl, daß jene Zeit, wo ein lautloses, inneres Gemüthsleben, in schlichten Naturformen und leidenschaftslosen, schönen, sanften Zügen des Angesichts und milden, lichten Blicken vor den anschauenden Geist des

Künstlers trat, vorüber war: allein er suchte das was der Geist der Zeit unausgesprochen verlangte, irrig in einem fremden Streben.

Jener individuelle, von subjectiver, ungestümer Kraft des Michel Angelo erzeugte großartige Styl, glaubte Golzius, und viele folgten seiner Meinung, sey im Geist der Zeit, und ihre Verirrungen bewiesen, daß sie im Irrthum waren. Dennoch wurden dadurch, auf Abwegen selbst, große Kräfte geübt, Fertigkeit und Erfahrungen gewonnen und so viel vorbereitet. Rubens that einen glücklichen Griff mit starkem Arm in die Fülle der Natur, und faßte das auf, was Allen genehm war. Das Reale in seiner Frische und überraschenden Wahrheit war die Forderung des Zeitalters, und nur so ist es erklärlich, warum nicht Raphael, nicht ein anderer zum Idealen sich aufschwingender Geist des 16ten und 17ten Jahrhunderts verstanden, und ihm nachgestrebt wurde; denn nur als eine heilige Mythe erhielt sich der Glaube, daß in Raphael's Werken das höchste Ziel der Kunst angedeutet sey, und die niederländischen Künstler wendeten sich daher, dennoch sehr vom Wohlgefallen belohnt, zu den gemeinsten, oft ekelhaftesten Gegenständen der Wirklichkeit hin. Die Ausbeute aus der Natur und dem frischen Leben, welche Rubens gewonnen, wurde

nun mit Enthusiasmus aufgenommen, von den bessern Künstlern das Gemeinwirkliche verachtet, das bloß Künstliche als gering geachtet und viele geschickte Hände boten sich dar, jenen Reichthum, den Rubens zu Tage förderte, zu verarbeiten.

Vostermann (um 1610) und sein Schüler Paul Pontius Soutmann (1630), Hontius und Schelte à Bolswert, versammelten sich um den großen Rubens, und stachen seine Werke, von ihm angeregt und ermuthigt, in einer kräftigen, zwar freien, aber nicht nachlässigen, wirksamen Art, wie es die Vorbilder erheischten. Diese Künstler sind in gewisser Hinsicht selbst als seine Geistessöhne zu betrachten, sie verdanken ihm ihr Daseyn und Leben in der Kunst.

Rubens erfreute sich ihrer Thätigkeit und besonders förderte er Bolswert's Arbeiten dadurch, daß er dessen Aetzdruck mit dem Pinsel retouchirte und ihm zeigte, was er an der Platte zu thun und nachzuarbeiten habe. Pontius Bolswert, des vorigen Bruder, selbst ein nicht ungeschickter Kupferstecher, trug viel dazu bei, die Stiche dieser Künstler durch den Kunsthandel zu verbreiten, und so sehen wir auf einmal ein reges Leben angefacht. Eine Auswahl der trefflichsten Blätter dieser Stecher findet man bei Basan verzeichnet und wir wollen

uns daher hier nicht bei dem Einzelnen verweilen, sondern versuchen aufzufinden, wie diese Künstler sich gleichsam in die großen Eigenschaften des Rubens theilten.

Vostermann war besonders in Portraiten vorzüglich glücklich, und ahmte die Stoffe der Kleider, Waffen und dergleichen mit großer Leichtigkeit und Geschicklichkeit nach. Aber nicht bloß diese mehr verzierenden Beiwerke machen sein Hauptverdienst aus, welches vorzüglich darin bestand: auf die Physiognomie mit Zartheit und Feinheit einzugehen, wodurch denn seine historischen Blätter Wahrheit und Leben bekommen. Pontius richtete insbesondere seine Aufmerksamkeit auf die starken Effecte in Rubens Gemälden, und verstand diese mit dem Grabstichel, wenn auch nicht völlig zu erreichen, doch glücklich anzudeuten.

Soutmann ging in die letzten Nuancen der Zeichnung mit großer Geschicklichkeit ein, und dies ist bei der Nachbildung von Rubens Werken sehr wichtig; denn da Rubens Zeichnung leicht übertrieben werden kann und in einem kleinen Maaßstabe, wie ihn ein Kupferstich hat, eine Haarbreite schon viel beträgt, so erfordert es viel Geschicklichkeit und ein sinniges Auffassen von Seiten des Stechers, damit er das Vorbild nicht verunstaltet und von

der geistreichen Naturauffassung, welche die Arbeiten dieses Malers so vorzüglich macht, nichts verloren geht.

Wilhelm Hondius ist unter allen der unbedeutendste und verdient nur als geschickter Arbeiter genannt zu werden.

Schelte à Bolswert überlieferte durch seine Stiche meisterhaft die malerischen Schönheiten, welche auf Gegensätze von Schatten und Licht und den Farbenverhältnissen beruhen, der Rubens'schen Gemälde, so weit der farblose Kupferstich auf Malerei eingehen kann.

Es soll hiermit gar nicht behauptet werden, daß diese Kupferstecher ausschließlich nach Rubens gestochen hätten; wir müssen im Gegentheil auch eine nachtheilige Seite berühren, nämlich die, daß sie auch nach Tizian, den Carrach's und andern Meistern wohl arbeiteten, darin aber immer Rubens Manier sahen und in diese alles übersetzten, mit Ausnahme Vostermann's, den dieser Vorwurf nicht trifft.

Diese von Rubens ausgegangene Belebung der Kupferstecherkunst war zugleich von den trefflichsten Folgen, denn mehrere der genannten Künstler bildeten wieder vorzügliche Schüler. Besonders entwickelten sich unter Soutmann's Leitung zwei große

Kupferstecher: Jonas Suyderoef und Cornelius Vischer.

Jonas Suyderoef ward beinahe der sorgsamste Stecher von allen vorhergenannten, und ein Meister in trefflicher Verbindung der Radirnadel und des Grabstichels.

Cornelius Vischer, geboren 1610 zu Harlem, ist vielleicht derjenige, welcher alle seine Zeitgenossen übertraf und in vieler Hinsicht noch unerreicht bleibt. Unter allen denen, welchen Form höchster Zweck des Stichs war, verdient er vorzugsweise genannt zu werden, obwohl er nicht edle Formen wählte; allein in der fast täuschenden Nachahmung dessen, was die Maler Durchsichtigkeit der Farbe und Helldunkel nennen, hat er keinen seines Gleichen. Er erreichte dies durch eine außerordentliche Reinheit, Schärfe des Strichs, bei großer Einfachheit der Lagen, und oft beinahe zu helle Reflexe. Auch dies ward in der Folge nachgeahmt, und wie Nachahmer immer noch mehr Aufsehen erregen wollen, als das Verdienst, so wurde Vischer's Art zu stechen bis zur Manier übertrieben. Da Basan mit gerechter Vorliebe für diesen Meister einen ausführlichen Katalog der Vischerschen Werke gegeben hat, so dürfen wir nur darauf hinweisen, und erlauben uns nur noch die beiläufige Bemerkung: daß wir sei-

nen Portraiten und solchen Stichen nach Bildern, welche Scenen aus der gemeinen Wirklichkeit darstellen, den Vorzug vor denjenigen Stichen von ihm geben, welche idealere Gegenstände enthalten. Den kräftigen Rubens hat er vielleicht nicht immer verstanden, und bisweilen zu elegant behandelt.

Seine seltensten Blätter sind eine große Katze, das Portrait von Guillaume Ryck, Peter Scriverius, Gellius de Bouma, André Deonyszoon Winius, unter der Benennung: l'homme aux Pistolets bekannt, der Rattenfänger nach seiner eigenen Erfindung; ein Leiermann nach Adrian van Ostade; eine Bauernschenke, in welcher zwei Männer und eine alte Frau ein Trinkgelage halten, und eine Kuchenbäckerin. Ueberhaupt konnte wohl kein andrer Stecher A. van Ostade's Gemälde vollkommner nachbilden, als Vischer, da unter allen Niederländern dieser Maler das Helldunkel am durchsichtigsten zu behandeln verstand und dieser Stecher in seiner Kunst ebenfalls in dieser Hinsicht der größte Meister war.

Cornelius Vischer starb 1670, ohne einen Schüler zu hinterlassen, der sich mit ihm vergleichen könnte.

Auf diese Höhe war die Kupferstecherkunst gekommen und so vielseitig ausgebildet worden, daß

es nun eines Mannes bedurfte, der die gemachten Erfahrungen benutzte und mit Auswahl dem Vorzüglichsten, was geleistet worden war, nachstrebte, um diese Periode der Kunst zu vollenden und abzuschließen. Ein solcher fand sich, wie wir gesehen haben, in Gerard Edelink, der die Saat zweier Nationen ärntete, und als der Schluß und Gipfel der niederländischen sowohl als französischen Kupferstecherschule betrachtet werden kann. In ihm vereinigen sich alle Manieren zu gänzlicher Manierlosigkeit und Reinheit des Vortrags. Wir müssen daher ihn des Zusammenhanges wegen nochmals erwähnen, wie wir am Schlusse der französischen Schule ausführlicher über ihn sprechen mußten: dort, um zu zeigen, wie weit es der Kunstfleiß der Franzosen gebracht hatte, der von Edelink zu wahrer Kunst veredelt wurde; hier, wie er das von Rubens angefachte Leben seiner Landsleute in sich aufnahm und dadurch zu einer ruhigen, kräftigen, vielseitigen Thätigkeit angetrieben wurde. Wenn in vieler Hinsicht Schelte à Bolswert und Cornelius Vischer genialer als Edelink erscheinen und auch seyn mögen, so sind ihre Verdienste und Vorzüge doch einseitigere Richtungen und in Edelink laufen alle Radien so in einem Mittelpunct zusammen,

daß keine einzelne Richtung glänzend und blendend als einzelner Vorzug hervortritt, sondern in seinen Arbeiten eine völlige Harmonie von Vollkommenheit Statt findet.

Achter Abend.

Verfall der Kupferstecherkunst in Deutschland.

Für Deutschland trat mit dem 17ten Jahrhundert eine traurige Zeit ein. Es blutete an den Schlägen des dreißigjährigen Krieges, und jeder Sieg der auf der einen Seite errungen wurde, war auf der andern als ein Verlust für Deutschland zu betrachten.

Anstatt daß so große Anstrengungen gewöhnlich auch die Geisteskräfte und Thätigkeit der Völker erhöhen, schienen diese bei den Deutschen zu erschlaffen; denn es war dieser Krieg kein Kampf der Nation, sondern ein Ringen feindlicher bezahlter Heere. Dagegen blühten die Künste nur zu üppig in Frankreich und Italien auf, und mehr die Sinne bestechende, als den Geist befriedigende Werke waren ihre Früchte.

In den Niederlanden waren es die großen Maler, besonders Rubens und van Dyk, welche

durch ihre frische Naturanschauung und kräftige Darstellung die Kupferstecher an sich und mit sich fortrissen; allein in Deutschland zeigte sich kein kräftiger, andere ermuthigender Geist. Was in der Kupferstecherkunst geleistet wurde, war ziemlich unbedeutend: sie verzierte gewöhnlich Andachtsbücher mit mystisch-religiösen, allegorischen Titelblättern von schwacher Erfindung und einem kränkelnden, sich halbbewußten dunkeln Sinne erzeugt.

Unter den deutschen Künstlern wäre Joachim von Sandrart, geboren zu Frankfurt 1606, wohl der einzige gewesen, der durch seinen kräftigen, thätigen Geist der Kunst hätte wieder emporhelfen können, wenn er nicht durch Unruhen im Innern seines Vaterlandes daraus auf lange Zeit vertrieben worden, und aller Kunstsinn fast ausgestorben gewesen wäre. Jedoch liegt wohl auch zum Theil die Schuld an ihm selbst, indem er ein größeres Talent für Auffassung und Nachbildung besaß als eigenthümlich schaffendes Vermögen. Obwohl er selbst Kupferstecher und Schüler Merians war, so gehört sein Leben doch mehr in die Geschichte der Malerei, indem seine Kupferstiche größtentheils nur Ausschmükkungen seiner und anderer literarischer Werke sind, nicht als Kupferstiche von ausgezeichnetem Werthe

an sich betrachtet werden können und keinen Einfluß auf die Kupferstecherkunst haben konnten.

Auch ist das Leben dieses interessanten Mannes äußerst geistreich und sinnvoll von Friedrich Rochlitz aufgefaßt und geschildert worden, so daß wir uns für völlig entschuldigt halten, wenn wir es hier bei Erwähnung seiner bewenden lassen und auf jene Lebensbeschreibung hinweisen.

Theodor de Bry, von Lüttich, verließ sein Vaterland und ließ sich mit seinen Söhnen, unter welchen Nicolas der geschickteste war, zu Frankfurt nieder. Er war eine Nachblüthe des ältern Kunststyls, welcher nicht mehr an der Zeit war, und so konnte er weder Andere fördern, noch das was sich überlebt hatte, ins Leben zurückführen. Die Brys, welche in der That in ihrer Art treffliche Arbeiten lieferten, blieben daher ohne Einfluß auf die Kunst in Deutschland.

Matheus Merian, den wir als Sandrart's Lehrer in der Kupferstecherkunst anführten, ward zu Basel 1593 geboren, ging von da nach Nancy, dann nach Deutschland und wurde von den Stürmen des Kriegs umhergetrieben; sodann zog er aber auch dem Erwerbe nach, von einer Stadt zur andern, weil er sich hauptsächlich mit Prospecten abgab, die er bald geschmacklos mit Fabelbildern, bald

mit Allegorien ausstaffirte und mit diesem Bilderkram die Welt anfüllte, wobei ihm sein Sohn als Gehülfe zur Hand ging.

Die Merian's wendeten sich einige Zeit nach Prag, dann nach Frankfurt am Main, und endlich starb der Vater Merian zu Schwalbach.

Neben diesen unbedeutenden Stechern, die mehr als geschickte Handwerker zu betrachten sind, müssen wir jedoch mit mehr Auszeichnung der Kilians gedenken, welches eine fleißige und kunstreiche Familie war, die in der Mitte des 17ten Jahrhunderts in Augsburg blühte. Unter ihnen verdient Bartholome Kilian das meiste Lob. Es ist zu beklagen, daß er in seinem Vaterlande so wenig Aufforderung zu bedeutendern Werken, als Portraite zu stechen, fand. An Bildnissen oft unbedeutender Menschen mußte er sein Leben und seine Kunst verschwenden.

Nur ein einziger Mann schmückt die Geschichte der deutschen Kupferstecher des 17ten Jahrhunderts. Sein Leben ist so anziehend und wichtig, wie seine Werke, weshalb wir vielleicht länger, als dieser Raum verhältnißmäßig gestattet, mit Vergnügen bei ihm verweilen mögen.

Es ist Wenzeslaus Hollar, der uns in dieser öden Zeit als ein Tröster begegnet. Er ward zu

Prag 1607 geboren, und war der Sohn wohlhabender und geachteter Leute. Seine Aeltern gaben ihm eine standesmäßige Erziehung, wissenschaftliche Bildung und bestimmten ihn zum Rechtsgelehrten.

Unglücklicherweise wurden Hollar's Verwandte auch von der Parteisucht ergriffen, welche Deutschland zerriß, und sie schlugen sich zu den Gegnern des Kaisers. Nach der Schlacht bei Prag 1619, theilten Hollar's Aeltern das Loos vieler, welche sich dem Kaiser widersetzt hatten; ihre Häuser wurden der Plünderung preisgegeben und so stürzten sie vom Wohlstand in Dürftigkeit. Wenzel mußte einen neuen Lebensplan unter veränderten Verhältnissen fassen und er ergriff ihn mit Freuden und Muth, da er ohnehin eine entschiedene Abneigung gegen juristische Geschäfte empfand, zu welchen er früher angehalten worden war.

Was er in glücklichern Tagen aus Liebhaberei getrieben, nutzte er nun zu seinem Unterhalt; er zeichnete Plane, Landschaften und stach in Kupfer. Ein trefflich gezeichneter Plan der Stadt Prag erwarb ihm Beifall, und einige Versuche nach Dürerschen Gemälden und Handzeichnungen in Kupfer zu stechen, machten ihm Lust, sich dieser Kunst zu widmen.

Unter seine ersten Arbeiten zählt man, jedoch

ohne Gewißheit darüber zu haben, die Abbildung eines phantastisch verzierten Trinkgefäßes, welches unter dem Namen des Oldenburger Horns bekannt ist.

Als zwanzigjähriger Jüngling suchte er sein Fortkommen, mit Jugendmuth und Kenntnissen ausgerüstet, fern von der Heimath und seinen Freunden, die ihn trauernd entließen. Er wanderte die Donau hinan und durchzog das Frucht- und Blumenstück von Deutschland, das beglückte Schwaben, dann dem Rhein entlang, und verweilte zu Frankfurt und Cöln. Wahrscheinlich hatte er schon früher zu Prag Mathes Merian's Bekanntschaft gemacht und erneute diese in Frankfurt, wo er sich an diesen thätigen Künstler anschloß, der ihm einigen Unterricht im Radiren gab. Ein Vergleich zwischen seines Meisters und seinen eignen Werken zeigt, wie weit gar bald der Schüler den Lehrer übertraf.

In Merian's Prospecten zeigt sich eine prosaische Auffassung, in den Landschaften Hollar's eine tief empfundene Schönheit der Natur, welche er geistreich, wahr und gefühlvoll darstellte. In seinen kleinern und größern Blättern können wir mit ihm alle die freundlichen Gegenden bis Cöln durchwandern, wo er sich auf einige Zeit niederließ.

Diese Arbeiten empfahlen ihn dem englischen außerordentlichen Gesandten an dem österreichischen Hofe, Thomas Howard Graf von Arundel, der ein großer Kunstfreund war und Hollar 1636 in seine Dienste nahm. Der Graf reiste von Cöln nach Linz, und von da nach Wien zu Kaiser Ferdinand II., um die Wiederherstellung der Pfalz zu bewirken. Der Graf ließ alles Merkwürdige, was er auf dieser Gesandtschaftsreise gesehen und erfahren, durch einen Historiographen, Namens Crowns, aufzeichnen und von Hollar abbilden, und diese Reisebeschreibung 1637 in Druck erscheinen. Hollar begleitete seinen Gönner nach London und ward dafür von ihm belohnt und der königlichen Familie empfohlen.

Unter den Prospecten, welche Hollar mit zarter Nadel stach, müssen wir besonders folgende: das Schloß Heidelberg, Luzern, Cöln, den Dom von Straßburg (dieser aus seiner spätern Zeit), den Münster zu Antwerpen und einen Riß des Thurms von St. Romuald zu Mecheln, auszeichnen.

Maria von Medicis, welche in London eintraf, um ihre Tochter, Königin Henriette Maria, zu besuchen, ließ ihre Reise beschreiben, und das Werk mit Hollar'schen Kupfern schmücken.

Er arbeitete in dieser Zeit unglaublich viel,

nicht nur für den Hof und den Grafen Arundel, sondern auch für Kunsthändler, welche ihn aber außerordentlich schlecht bezahlten, so daß er für die großen Prospecte von London und Greenwich, von seinem Verleger Peter Stent, nicht mehr als dreißig Schillinge, ungefähr so viel als die Platte an Kupfer werth war, erhielt. Hollar's Mäßigkeit und Thätigkeit halfen ihm haushalten, und er verheirathete sich nach seines Herzens Neigung. Seine treue Lebensgefährtin stand ihm in allem, sogar in seinen Arbeiten bei, und einige Blätter werden ihr allein zugeschrieben.

Seine häuslichen Verhältnisse wurden dadurch bequemer, daß er 1640 die einträgliche Stelle eines Zeichnenmeisters des kleinen Prinzen von Wallis bekam; das Glück der liebenden Gatten vollendete ein Sohn, der zur Freude der Aeltern heranwuchs; doch wurden die glücklichen Tage bald getrübt, denn Hollar's Sohn starb als ein hoffnungsvoller Knabe im siebenten Jahre.

Unglück thürmte sich auf Unglück: öffentliche Unruhen zerrissen alle geselligen Bande, der König mit seinen Anhängern floh, ohne eine sichere Freistätte im eignen Reiche zu finden. Hollar's Freund und Beschützer, der Graf Arundel wurde

vertrieben, seine Schlösser wurden zerstört und seine Reichthümer geraubt.

Hollar konnte weder feig entfliehn, noch müßig trauernd die Gewaltthätigkeiten mit ansehen; er blieb in England zurück und ergriff, für seine Wohlthäter und das königliche Haus zu kämpfen, die Waffen unter den Befehlen des Marquis Winchester im Regiment des Obersten Robert Peake, welcher einst Hofmaler gewesen und also ein Kunstgenosse von ihm war.

Basing-house wurde den 14ten October 1645 erobert, und Hollar hier mit vielen andern Anhängern des Königs zum Gefangenen gemacht.

Indeß fand Hollar Mittel, der Gewalt der Feinde sich zu entziehn, und da er für seine Freunde nicht mehr fechten konnte, so folgte er nun seinem Gönner, dem Grafen Arundel, nach Flandern. In Antwerpen hatte er die Freude, seinen Freund wiederzufinden, der einen Theil seiner Kunstschätze dahin gerettet hatte, und hier setzte Hollar seine Arbeiten nach Zeichnungen und Bildern der Arundelschen Sammlung fort. Unter vielen trefflichen wollen wir nur folgende anführen: 12 Bl. Insecten, 1646; Christus unter den Aposteln, 1646; eine Betende, nach Dürer, 1646; und Juno, nach Elsheimer, 1646.

Unsere Bewunderung und Verehrung gegen Hollar steigt um so höher, wenn wir bedenken: daß die sorgfältigsten und trefflichsten seiner Werke von ihm in den unruhigsten und kummervollsten Tagen seines Lebens vollbracht wurden.

Des edlen Grafen Gesundheit hatte zu viel gelitten, und er mußte daher auf den Rath der Aerzte Antwerpen verlassen und von Hollar sich gar bald wieder trennen.

Im Jahre 1646 reiste Arundel einem mildern Clima entgegen, allein er kehrte nicht zu Hollar wieder zurück, denn schon beim Eintritt in Italien, in Venedig, verschlimmerte sich sein Krankheitszustand und er starb daselbst noch in demselben Jahre.

Hollar fand in den Niederlanden keine Beförderer, aber viele Widersacher und da er seines Beschützers des Grafen Arundel beraubt war, entschloß er sich die Einladungen englischer Kunst- und Buchhändler anzunehmen und kehrte 1652 nach England zurück.

Nun arbeitete er mit ungeschwächter Freude an der Kunst unermüdet fort, jedoch ohne mehr als den dürftigsten Unterhalt zu erwerben. Er war so streng gegen sich selbst, daß er acht Stunden des Tages zur Arbeit festsetzte und nicht eher sich Erholung gönnte, bis das letzte Sandkorn von dieser

Zeit an seiner Uhr, die er vor sich hinstellte, abgelaufen war.

Als ruhigere Zeiten für England und mit diesen seine hohen Gönner zurückehrten, wurde er als Zeichner des Königs angestellt. Indeß betraf Hollar von neuem Unglück: durch die Pest 1665 verlor er mehrere seiner Freunde und Beförderer und durch die große Feuersbrunst in London 1666 den größten Theil seiner Habe. Nun ging Hollar in Auftrag des Hofs mit Lord Heinrich Howard nach Afrika, um dort die Festung Tanger aufzunehmen. Im December 1669 trat Lord Howard seine Rückreise nach England, mit Sicherheitsbriefen des Oberhaupts der Seeräuberstaaten versehen, an. Der Lord schiffte sein Gepäck und den größten Theil seines Gefolges ein, und das Schiff Maria Rosa, welches der Kapitain Kampthorn commandirte, sollte längs der Barbaresken-Küste hinsegeln und ihn bei Salée erwarten, bis wohin er zu Lande mit funfzehn Begleitern zu reisen gedachte. Bei Arzilla traf das Schiff, worauf sich Hollar befand, einen Algierer, welcher ein englisches Fahrzeug gefangen hatte, und es gelang dem Kapitain von Maria Rosa seine Landsleute mit Gewalt aus der Gefangenschaft zu befreien. Durch diesen Kampf hatte sich aber die Ankunft von Maria Rosa ver-

spätet, sie war den 8ten December unter Segel gegangen, und traf erst den 12ten Sonnabends Nachmittag bei Salée ein.

Hier fanden sie eine englische Brigantine, welche von Tanger kam und die Nachricht brachte: daß die Barbaresken über den Vorfall bei Arzilla äußerst erzürnt wären und gegen den ertheilten Rath, schleunigst alle Engländer an Bord zu nehmen und das Weite zu suchen, verweilte dennoch Maria Rosa bis zum 18ten des Monats, und wurde nun durch die Gewalt eines ausbrechenden Sturmes weit ins Meer hinein verschlagen und nach der spanischen Küste hingetrieben.

Auf der Höhe von La Rotta trafen sie unglücklicherweise auf sieben türkische Schiffe, von welchen sie heftig angefallen wurden. Als sie fünf Lagen vom groben Geschütz der Feinde empfangen hatten, und das kleine Gewehrfeuer sie schon erreichte und viele auf dem Verdecke dahinstreckte, glaubten alle verloren zu seyn, bis zwei Lagen von Maria Rosa, gegen Wind und Wasser abgeschossen, das türkische Admiralsschiff als so eben der türkische Befehlshaber es triumphirend besteigen wollte, so nachdrücklich trafen, daß das Hauptsegel des feindlichen Schiffs ganz zerrissen, und dieses überhaupt so zugerichtet wurden, daß die Angreifenden nun bloß

darauf bedacht seyn mußten, das prächtige zertrümmerte Gebäude zu retten. Diesen Augenblick der Bestürzung benutzten die Engländer ihren Feinden zu entkommen und es gelang ihnen noch glücklich genug, obwohl sie elf Todte und sieben schwer Verwundete zählten, und auch ihr Schiff auf das furchtbarste beschädigt war.

Der englische Kapitain lief, nach altem Styl, am 30sten December 1669 in der Bay von Cadix ein.

Im Jahr 1670 kam Hollar wieder in England an, und empfing zum Lohne für so viele Gefahren, Arbeiten und Noth nicht mehr vom englischen Hofe als 100 Pfund Sterling. Noch in demselben Jahre gab er viele Ansichten von Tanger heraus, welche sehr selten geworden sind.

Hollar sah sich genöthigt nun wieder fast übermenschlich viel zu arbeiten, und bildete einige Schüler, die ihm jedoch nicht thätig helfen konnten, weil sie weit hinter ihm an Geschicklichkeit zurückblieben. Ihre Namen sind: Dudley, F. Carter, D. King, F. Place, P. Tempest und Gaywood, letzterer der geschickteste noch von allen.

Obwohl Hollar an dreitausend Platten gearbeitet, äußerst mäßig gelebt und seine Verleger reich gemacht hatte, so gerieth er doch so in Ar-

muth und Schulden, daß er ausgepfändet werden sollte. Als seine Gläubiger in dieser Absicht zu ihm kamen, fanden sie ihn vor Alter und Noth mit dem Tode ringend. Mit brechendem Blicke und ermattender Stimme flehte er sie an, ihn nur in seinem Bette sterben zu lassen, und in keinen andern Kerker als in das Grab zu werfen. Auch starb Hollar bald nach dieser erschütternden Scene im J. 1677. Seine treue Gattin überlebte ihn noch mehrere Jahre.

Johann Evelyn kaufte ihr den Nachlaß an Kupferstichen ihres Mannes ab.

Hollar hatte eine eigne Manier zu stechen sich gebildet, welche in ihrer Art unnachahmlich ist. Seine Striche sind leichter und freier als die der Stecher des 16. Jahrhunderts, und genauer und zarter, als die derer des 17. Jahrhunderts, welche eine malerische Wirkung beabsichtigen. Am ähnlichsten ist ihm Suyderhoef in seinen trefflichsten Blättern. Hollar's Schraffire bestehen aus kurzen feinen Strichen, und selten kommen in seinen Arbeiten eigentliche Lagen von Schraffiren vor. Daher ist das was er radirte von dem was er stach, schwer zu unterscheiden, und gewiß hat er auch viel mit einer Art eindringenden kalten Nadel gearbeitet, der ähnlich, welche Echoppe von den Franzosen genannt wird.

Ueber Hollar's Art zu stechen, seine Verdienste als Zeichner und seine Werke, kann man sich durch John Evelyn's Sculptura; or, the History and Art of Chalcography and engraving in Copper, with an ample Enumeration of the most-renowned Masters and their Works P. 78. unterrichten, und weit vollständiger noch bei George Vertue, description of the Works of the ingenious Delineator and Engraver Wenceslaus Hollar.

D. Johann Salomon Semler hat aus beiden Werken und mehrern andern Schriften eine schätzbare Lebensbeschreibung zusammengetragen; welche sich in der „Sammlung von merkwürdigen Lebensbeschreibungen" größtentheils aus der brittannischen Biographie übersetzet u. s. w. 6r Theil, S. 371—406 befindet. Vertue hat in seinem Verzeichniß, welches er nach der Sammlung des Grafen Oxford hauptsächlich niederschrieb, noch viele Werke Hollar's übersehen, und Herr von Heinecke hat in seinen nachgelassenen, noch ungedruckten Schriften, welche auf der Bibliothek zu Dresden aufbewahrt werden, noch auf 75 Stück angemerkt, welche in jenem Verzeichnisse fehlen. Heinecke Manusc. 10 Band, Lt. H — I.

Nicht um ein Verzeichniß der Hollarschen

Werke zu geben, — was ganz außer dem Plane unserer Mittheilungen liegt, durch welche wir uns bestreben, die in einander greifenden Ursachen und Wirkungen, welche die Kupferstecherkunst bald förderten, bald zurückdrängten, im Zusammenhang darzustellen, — sondern um nur zu zeigen, wie mannigfaltig die Arbeiten dieses Meisters, wie vielseitig sein Talent war, wollen wir hier seine vorzüglichsten Blätter anführen.

Historische Blätter des alten Testaments.

1642. Regina Saba, nach Holbein.

1638. David vor Saul spielend, nach Holbein.

Aus dem neuen Testament und der heil'gen Geschichte.

1646. Die Enthauptung Johannes, nach Elsheimer.

1642. St. Georg, nach Dürer; sehr selten.

1642. Christus am Kreuz, Johannes und Maria, nach Dürer, sehr selten; kleines Format, leichte Manier, fast nur Umrisse.

1638. Die Abnahme vom Kreuz.

Christus und Thomas, nach Fra Salviati, ein großes Blatt.

Aus der profanen Geschichte und Mythe.

1646. Juno, nach Elsheimer; ein vorzügliches Blatt hinsichtlich der Ausführung.

1638. Drei Heroen, welche der Minerva einen Widderkopf opfern, nach Mantegna; vortreffliche Ausführung und edle Zeichnung.

1637. Der Sohn, welcher für seinen ehebrecherischen Vater die Strafe erleidet und sich das rechte Auge ausstechen läßt, nach Julio Romano. Hauptblatt des Hollar. Sehr selten.

Feste und öffentliche Begebenheiten.

Besuch der Königin Henriette Maria und des Prinzen Wilhelm von Nassau, bei St. Par zu Heemsteede.

Einzug des Königs von Böhmen und Palatins am Rhein, Friedrich's, zu Prag am 31. October 1619. Sehr selten.

Bekanntmachung des Friedens Anno 1648.

Todten-Gepränge des Joh. Bapt. von Tassir, gefallen bei der Belagerung von Bonn 1588 nach einer Zeichnung Nicol. van der Horst, großes Blatt; sehr selten.

Mehreres hieher Gehörige ist schon in seiner Lebensbeschreibung erwähnt worden.

Bildnisse.

1647. Hollar's eignes Bild in Oval, selten.

1649. Johannes Henricus à Craenhals, sehr schön, und vor dem Namen sehr selten.

1649. Ritratto de Bindo Altovitii. Titianus pinx.; vortrefflich.

Ob Dürers des jüngern Bildniß von Hollar gestochen ist, bleibt zweifelhaft; jedoch ist das des alten Dürer ein Meisterwerk von Hollar.

Ideale Köpfe.

Eine ganze Folge von Caricaturen, nach L. da Vinci, zwischen den Jahren 1635—1646.

1650. Ein Mädchen, welches eine Schüssel mit Melonen trägt.

Obwohl unter diesem Blatte folgende Inschrift steht: Johanna Vesella Pictressa, filia prima da Titiano, so halten wir uns doch mehr für berechtigt diese edle Gestalt unter die idealen zu zählen und sie für Titians Geistestochter

zu halten. Vielleicht das Herrlichste, was Titian und Hollar geleistet haben.

1646. Eine Betende. Halbfigur, nach Dürer. Höchst meisterhaft.

Landschaften und Prospecte.

Große Ansicht von Cöln.

1635. Eine Sammlung von kleinen Landschaften, unter dem Titel: Amoenissimae aliquot locorum in diversis Provinciis jacentium Effigies a Wenceslao Hollar Pragensi delineatae et aeri sculptae Coloniae Agrippinae Anno 1635.

Diese entzückenden kleinen Landschaften scheinen das malerische Tagebuch des jungen in die Welt tretenden Wanderers zu seyn. Unter den Landschaften verdienen die nach Breughel und Elsheimer besonderer Erwähnung, vorzüglich eine Windmühle auf einem Hügel, von welcher drei andere etwas weiter davon entfernt liegen, (1650) nach Breughel; ein Wald, in welchem Kühe und Schweine weiden, und eine waldige Gegend, nach Elsheimer, mit der Unterschrift Venus. Letzteres Blatt verdient wegen der schönen Baumgruppen unter die Landschaften gezählt zu werden.

Architektur.

1630. Turris et Aedes Ecclesiae Cathedralis Argentirensis.

1649. Der Dom von Antwerpen.

1649. Der Thurm vom St. Romuald zu Mecheln.

Costüms und Kleidungsstücke.

1641. Die vier Jahreszeiten, durch vier Damen, vier treffliche Blätter; selten.

1635. Eine Sammlung unter dem Titel: Reisbüchlein von allerley Gesichtern und etlichen frembden Trachten, für die anfangende Jugendt sich darinnen zu üben, gradirt zu Cöllen durch Wenzeslaum Hollar von Prag Anno 1636.

Auf mehrern dieser Blätter steht die Jahrzahl 35.

1644. Eine Sammlung unter dem Titel: Avia Veneris.

Eine Sammlung von Müffen, bestehend aus sechs Blättern; sehr selten. Die mit Händen und Aermen sind von 1646. Die größern Müffe 1647. Erstere er-

hielten, als sie herausgegeben wurden, auch die Jahrzahl 1647.

Naturhistorische Gegenstände.

1646. Löwen, nach Rubens.

1646. Ein todter Hirsch, nach P. van Avout.

1646. Insecten, den Titel mitgezählt, zwölf Blatt; selten.

Curiositäten.

Bildniß der Katze des Zaars von Moskau. Genannt der große Katzenkopf, eine der größten Seltenheiten, doch zweifelhaft, ob es ein Blatt ist, welches wirklich Hollar angehört.

Gefäße.

1640. Der große Kelch, nach Mantegna; sehr selten.

1642.
1645.
1646. } Gefäße nach Holbeins Zeichnungen.

Nach dieser kurzen Uebersicht scheint es, als wenn die Jahre zwischen 1630 und 1650 seine Blüthenzeit umfaßten.

Die Seestürme (1665) und die Ansichten von Tanger (1670) zeigen eine merkliche Abnahme seiner Kräfte, obwohl diese Blätter auch ihren Werth haben und nicht als mißlungen betrachtet werden können.

So mannigfaltig, zahlreich und trefflich auch Hollar's Werke sind, so hatte er sich doch mehr eine zarte eigenthümliche Manier gebildet, welche nicht völlig allgemein und auf große historische Compositionen nicht füglich angewendet werden konnte.

Er verstand die großartige Schönheit eines Meisterwerks vollkommen wie die versteckte, in einem kleinen, unscheinbaren Naturprodukte aufzufinden und darzustellen: ein Schmetterling, ein Maulwurf, von ihm gestochen, ist trefflich, und wieder sein Blatt Titians schöne Tochter ebenfalls so entzückend, daß man staunt, wie ein Mensch so Verschiedenartiges gleich klar und vollständig ergreifen konnte, und dennoch fehlt es ihm bei dieser Empfänglichkeit für das Schöne, was sich in der Natur und den Werken anderer Künstler darbot, an eigner, geistiger Schaffungskraft, weshalb er die deutsche Schule nicht retten konnte.

Eins noch verdient bemerkt zu werden, daß ein Deutscher, in diesem immer mehr verarmenden

Jahrhundert der deutschen Schule, eine neue Art das Kupfer zu bearbeiten erfand, welche zwar viel Beifall erhalten hat, und in welcher viel Treffliches geleistet worden ist, obwohl sie der Stichmethode in jeder Hinsicht nachstehen muß, da sie in den Nuancen der Schatten beschränkt ist. Man nennt diese Manier die schwarze oder geschabte, weil nicht durch Linien, sondern durch ein Rauhmachen (Graniren) der Platte, vermittelst eines wiegenförmigen Instruments, der Schatten, und durch Glätten einiger Stellen, vermittelst des Schabeisens, das Licht, also beides in Flächen und ganzen Massen hervorgebracht wird. Ein Abdruck von solcher Platte gleicht einer mit dem Pinsel getuschten Zeichnung; da aber die ganze Platte rauh war, so behalten die Lichter immer etwas schmutziges und keine bestimmte Absonderung der Gegenstände, keine festen Umrisse lassen sich hervorbringen und durch keine Drucker die Schatten verstärken; auch sind zarte und kleine Gegenstände in dieser Manier unausführbar, und nur wenig Abdrücke fallen gut aus.

Schon Rembrandt scheint einige Blätter in dieser Art gearbeitet zu haben, allein dies ist ein Irrthum, welchen Hr. v. Bartsch gründlich berichtigt, indem er zeigt: daß Rembrandt eine ähnliche Wirkung, welche jedoch sehr dem Zufall unterworfen

war, dadurch hervorbrachte, daß er seine Platten nicht rein wischte, (Anleit. z. Kupferstecherkunst 1 B. S. 233.). Wenn man einwendet, daß man dennoch Abdrücke finde, welche unverkennbar die Merkmale der schwarzen Kunst an sich tragen, widerlegt dies Bartsch Behauptung nicht: denn jene Schwärzung dieser Platten ist nicht von Rembrandt's Hand, sondern spätere Ueberarbeitung.

Ein hessischer Oberstlieutenant, Ludwig Siegen, erfand diese Art zu arbeiten, und gab im Jahre 1643 das Portrait der Landgräfin Amalia Elisabeth in geschabter Manier heraus, und schrieb unter die Platte: a se primum depictam, novoque jam sculpturae modo expressam, und ein noch bestimmteres Zeugniß: daß er der Erfinder dieser Behandlungsart ist, gibt ein Blatt nach Caracci, eine heilige Familie, unter welche er folgende Worte schrieb: Hujus sculpturae modi primus inventor Ludovicus a Siegen. Dieser Kupferstich erschien zwar erst im Jahre 1657, und Siegen hat sich wahrscheinlich dadurch, daß schon damals andere in geschabter Manier zu arbeiten anfingen, genöthigt gesehen durch obige Inschrift die Ehre der Erfindung sich zu sichern. Demohnerachtet gilt Prinz Robert, Herzog von Cumberland und Großadmiral von England, für den Erfinder der geschabten Ma-

nier, und einige erzählen: er sey auf diese Erfindung dadurch gekommen, daß er gesehen hätte, wie ein Soldat ein ganz verrostetes Gewehr polirte; hingegen behaupten andere, daß er diese Manier in Deutschland gelernt habe, und endlich ist es auch wohl möglich, daß zwei Personen ein und dieselbe Erfindung machen, wie es sehr leicht mit vielen Erfindungen, um deren Ehre sich ganze Völker streiten, geschehen seyn kann.

Die Engländer ergriffen diese neue Erfindung mit um so größerem Eifer, da die Strichmanier bei ihnen noch nicht zur Vollkommenheit ausgebildet worden war, und leisteten nun in jener das höchst Mögliche, weshalb man denn die geschabte Manier auch die englische Manier nicht mit Unrecht nennt.

In Deutschland fiel diese Erfindung in die Hände mittelmäßiger und schlechter Künstler, und diente dazu, Portraite zu vervielfältigen, aus welchen, wie durch die meisten Kunstleistungen der damaligen Deutschen, der traurige Verfall der Künste hervorgeht.

Ein einziger Künstler Jakob Frey in Luzern 1682 geboren, erhob sich über das Mittelmäßige seines Zeitalters. Er ging nach Rom und vervollkommte sich in der Zeichnenkunst unter Maratti's

Leitung, und in der Kupferstecherei auf Arnold's von Westerhout's Rath. Er zeichnete edler und richtiger als der größte Theil seiner Landsleute, und wählte große malerische Werke zu seinen Vorbildern, radirte mit Gewandtheit in einer geregelten Manier, die er durch Grabstichelarbeit unterstützte, und ist unter den Deutschen seiner Zeit der ausgezeichnetste Stecher gewesen; allein seine Zeichnung ist immer geistlos, wenn sie selbst correct ist, seine Stiche haben eine unangenehme Rauhheit ohne Kraft, die ihnen die Druckerschwärze nicht allein geben kann, und in der Wahl seiner Werke war er doch vom Geschmack seines Zeitalters befangen, welches die großen Massen höher schätzte, als den Geist, der die Formen durchdringt und belebt, so daß Frey offenbar von Mit- und Nachwelt überschätzt wurde. Erst jetzt scheint man von jener Bewunderung zu sich zu kommen und bloß seine Copie nach Edelink's heiliger Familie wird mit Recht noch sehr hochgeschätzt.

Von Einfluß konnte er auf sein Vaterland nicht werden, da er bis an sein Ende in Italien verweilte, wo er als ein Greis von 89 Jahren starb.

Neunter Abend.

Aufblühen der Kupferstecherkunst durch Deutsche.

So verarmt in jeder Hinsicht Deutschland im 17ten Jahrhundert war, so erholte es sich doch im 18ten durch seine gute Natur bald wieder. Wissenschaften und Künste fingen an zu blühen, wenn sie auch noch keine Früchte trugen, und neuer Kämpfe unerachtet wurden Deutschlands Feinde, die Franzosen, doch der Deutschen Lehrmeister.

Besonders in der Kupferstecherkunst waren unter Ludwig XIV. so ausgezeichnete Meister aufgetreten, daß Paris als die Schule dieser Kunst zu betrachten ist.

Dagegen war es einem Deutschen vorbehalten, der Gründer der französischen Schule zu werden, und dieser war: Johann Georg Wille, geboren bei Gießen 1717, in einer Mühle am Fuß des Diemsbergs. Die einsame Lage dieser Mühle

mag die Veranlassung seyn, daß man Wille's Geburtsort bald nach Königsberg, bald nach Großenlinden verlegt, weil diese Ortschaften unweit dieser Mühle liegen mögen.

Zu Gießen lernte er das Büchsenmacherhandwerk, und wanderte als Gesell dieser Profession nach Straßburg. Hier machte er die Bekanntschaft eines jungen deutschen Künstlers, des nachmals so berühmten Kupferstecher Schmidt, und reiste mit diesem nach Paris.

Noch immer seiner Profession zugethan, grub er Verzierungen auf Flinten und metallne Uhrgehäuse. Seine ersten Versuche in der Kupferstecherkunst waren kleine Bildnisse, welche er für ein biographisches Werk arbeitete, welches Odieuvre herausgab.

Wille bekam für eine Platte nicht mehr als sechs Fr. Bald aber verbeitete sich der Ruf seiner Geschicklichkeit so, daß die berühmtesten Maler in Paris ihn auszeichneten und er ihre Bilder in Kupfer stach.

Besonders hatte Hyacinth Rigaud das Verdienst, diesen Künstler aus der Dunkelheit hervorzuziehn.

Eben so wohlwollend und fördernd erwies sich nun Wille gegen andere junge Künstler, und die Mehrzahl der größten Kupferstecher des 18ten und

19ten Jahrhunderts sind seine Schüler, unter welchen der alte Müller, Schmützer und Berwick besonders angeführt zu werden verdienen.

Der Segen des Guten jeder Art ist seine Fortwirkung, denn diese Künstler brachten nun wieder aus Wille's Schule den reinern Geschmack und die Kunst des Grabstichels nach Deutschland, und in Frankreich pflanzte sich durch Berwick Wille's Lehre fort.

Wille, welcher in Frankreich blieb, hatte das Unglück alle die Greuel der Revolution zu erleben, und den größten Theil seines Vermögens zu verlieren.

Er starb als ein von Jahren und Leiden gebeugter Greis am siebenten April 1808.

Obwohl die Kenntniß der einzelnen Kupferstiche nicht in unserm Plane liegt, so ist hier eine Angabe von Wille's auserwähltesten Werken gewiß nicht überflüssig, um so mehr, da Bartsch ihn in seiner Anl. z. Kupferstichkunde so kurz abfertigt. Wille's Vortrag ist äußerst sorgfältig, fleißig und nett, mehr als die Auffassung der Originale, nach welchen er arbeitete, tief genannt werden kann; daher wird unsere Auswahl seiner Blätter auf solche Gegenstände fallen, zu deren kupferstecherischer

Ausführung hauptsächlich Fleiß und Geschicklichkeit erfordert wird. Von dieser Art ist:

1) **Le concert de Famille**, nach G. Schalken. Der Schmelz der Malerei, die Glätte, welche der Emaillemalerei gleicht, erkennt man in dem Stiche wieder; das Wollige der Haare, die Wirkerei des Teppichs auf dem Tische, um welchen die Musicirenden sitzen, ist bewunderungswürdig, und doch verschwindet alle Mühe des Stechers durch seine große Geschicklichkeit.

2) **Instruction paternelle**, nach Terburg. Man sehe die eindringende Entwickelung dieses Bildes in Göthe's Wahlverwandtschaften.

Die Situation der beiden Aeltern und der Tochter ist so geistreich von dem Maler erfunden und in der Gruppirung ausgesprochen, daß durch des Kupferstechers Uebertragung nichts von dem Interesse, das dieser Gegenstand erweckt, verloren gehen konnte; die Behandlung der Stoffe und die malerische Haltung, welche der Stecher hervorbrachte, sind erstaunlich. Um den großen Werth dieser Arbeit ganz zu würdigen, muß man dieses Blatt in den ersten und besten Abdrücken sehen. Wille stach dieses Blatt in der Fülle seiner Kraft, in seinem 48sten Lebensjahre.

3) Les offres reciproques, nach Dietericy. Eine Kuchenbäckerin, welcher ein Bauersmann für Backwerk ein Geldstück bietet.

Die Scene erweckt gar keine Theilnahme, um so mehr aber hat der Kupferstecher seine ganze Kunst als solcher zu zeigen gesucht. Wenn eine freie, feste, gewandte und kunstreiche Führung des Grabstichels einen Werth an sich hat, so ist dieses Blatt eine der werthvollsten Kupferstecherarbeiten. Der Kupferstecher brauchte hier nicht dem Maler sich unterzuordnen, und so hat er hier seine ganze Kunst gezeigt. Wille stach dieses Blatt 1771.

4) Tricoteuse Hollandoise. Wir haben keine Ursache zu glauben, daß durch die Auffassung des Kupferstechers viel an Geist verloren ging, dahingegen hat der Stecher ganz die den Gemälden des Franz Mieris eigene Zartheit erreicht, und der Anblick dieses guten, hübschen, fleißigen Mädchens ist in jeder Art eine Augenweide.

Hier könnten wir eine ganze Reihe Spinnerinnen, Köchinnen und alt' und junge Weiber nach niederländischen Malern, welche Wille durch seine Kunst verewigte, noch aufzählen, wenn nicht ersteres Blatt hinreichend wäre, ihn in dieser Art Gegenstände kennen zu lernen, und eben dieses uns das anziehendste zu seyn schiene.

5) Marie Therèse d'Espagne, Dauphine de France, née le 11. Juin 1726, gemalt von Klein. Das Fleisch ist in diesem Portrait etwas hart, aber Spitzen, Steine, Stoff und Pelz können von keinem Stecher besser ausgedrückt werden.

6) Petrus de Guerin, Cardinalis de Tencin, gemalt von Parocel. Das Fleisch ebenfalls hart, der Pelz ein Meisterwerk. Drucke mit unvollendeten Wappen sind sehr selten.

7) Abel François Poisson, Marquis de Marigny, gemalt von Focque, einer der meisterhaftesten Stiche, fast zu glänzend gestochen.

8) Louis Phelypeaux, Comte de Saint Florentin, gemalt von Louis Focque 1749, gestochen 1751, meisterhafte Abdrücke mit weißen Hämmern im Wappen, und vor dem Titel Ministre in der Unterschrift sind sehr selten.

9) Jean Baptiste Massa. Die Beiwerke, vorzüglich der Sammtrock sind meisterhaft gestochen.

Wille's Streben war, wie wir uns aus vorliegenden Hauptblättern überzeugen können, bloß auf technische Vollendung der Arbeit mit dem Grabstichel gerichtet. Sein Freund Schmidt war im höhern Sinne Künstler.

Georg Friedrich Schmidt, geboren zu Berlin den 24sten Januar 1712, war eines armen Tuchmachers Sohn.

Da seine Aeltern ihm nicht den Unterricht verschaffen konnten, den seine Geistesanlagen erheischten, ließen sie ihn bei dem Artilleriecorps einschreiben. Der kleine Friedrich, welcher einer der größten Kupferstecher geworden ist, versprach kein langer Mann zu werden, und wurde deshalb nach Verlust von sechs Lebensjahren, von einem den Menschenwerth nach Zollen messenden Institute entlassen. Unterdeß hatte er doch den Unterricht der Akademie in Berlin nebenbei genossen, und kam nun in die Lehre eines mittelmäßigen Kupferstechers Namens Busch, da sich kein Unterkommen für ihn bei einem Maler fand. Aus dieses übrigens wohlwollenden Lehrers Haus wurde er durch die Bosheit eines seiner Mitschüler verdrängt.

Er arbeitete nun für sehr geringen Lohn, um sein Leben zu fristen.

An einem Herrn von Knobelsdorf fand er jedoch einen Wohlthäter, durch dessen Unterstützungen es ihm möglich wurde, einige Zeit auf seine weitere Ausbildung verwenden zu können.

Da sein Beschützer aber selbst noch ein junger, von seinen Verwandten abhängiger Mann war, so

konnte Herr von Knobelsdorf ihm nicht zu seiner Reise nach Paris die nöthigen Mittel verschaffen. Dennoch ging Schmidt 1736 zu Fuß, und nur mit hundert Thaler Reisegeld, welches er sich erarbeitet hatte, jedoch ohne Kenntniß der Sprache, in Gesellschaft von Wille und dem Maler Höder, nach Frankreich.

In Paris wendete er sich an den Maler Lancret, von dem er gehört hatte, daß dieser ein Freund des preußischen Hofmalers Pesne sey, jedoch ohne diesen zu kennen, und ohne irgend eine andere Empfehlung zu haben, als die seiner Offenheit und seines Talents. Lancret nahm sich des Jünglings an und brachte ihn in Larmessin's Schule.

Unter seines neuen Lehrers Leitung machte er in sieben Monaten solche riesenhafte Fortschritte, daß Hyacinth Rigaud ihn aufforderte nach seinen Gemälden mehrere Portraite zu stechen.

1740 fand sein Jugendfreund, Herr von Knobelsdorf, Schmidt als geehrten Künstler wieder, und wollte ihn veranlassen nach Berlin mit ihm zurückzureisen, was aber der ausbrechende schlesische Krieg verhinderte.

Durch das Portrait des Grafen Evreux und des Erzbischofs von Cambrai von Schmidt, beide nach Rigaud's Bildern gestochen, hatte er sich einen

solchen Ruf erworben, daß er 1744, auf ausdrücklichen Befehl des Königs von Frankreich, als Mitglied der Akademie aufgenommen werden mußte, obwohl er ein Deutscher und ein Protestant war.

Die Neigung zu seinem Vaterlande überwog bei ihm die vortheilhaften Anträge des französischen Hofs; er folgte dem Rufe seines Königs und kehrte nach Berlin zurück, wo er sich 1746 mit der Tochter eines wohlhabenden Kaufmanns verheirathete.

1757 wurde er von der Kaiserin von Rußland, Elisabeth, nach Petersburg berufen, um ihr Portrait in Kupfer zu stechen und eine Kupferstecherschule zu organisiren.

Elisabeth äußerte den Wunsch, daß ihr Hofmaler ihrem Portrait eine größere Nase möchte gemacht haben, und Schmidt trug kein Bedenken der Kaiserin Wunsch im Stiche zu erfüllen. Elisabeth erblickte zu ihrem größten Vergnügen noch sechs Tage vor ihrem Tode das Bildniß vollendet, und war damit so zufrieden, daß sie Befehl gab dem Stecher tausend Dukaten auszuzahlen, welche aber Schmidt nicht erhielt. Tocque, welcher das Portrait gemalt hatte, war so unzufrieden mit Schmidt's Arbeit, daß er behauptete, das Urbild, wonach Schmidt gearbeitet, sey nicht im Stiche zu erkennen.

1762 kehrte Schmidt mit einem Jahrgehalt von 1500 Rubel vom russischen Hofe belohnt, nach Berlin zurück, wo er 1775 starb.

Da über Schmidt's Kupferwerke mehrere sehr vollständige Kataloge erschienen sind, unter welchen der von Crayn der vorzüglichste ist, so dürfen wir hier nur dieses Meisters Stellung in der Reihe der großen Künstler zeigen. Schmidt hat das Verdienst, daß er unter den Deutschen zuerst wieder, und in neuerer Zeit am vollkommensten auf eine malerische Wirkung, bei großer Sorgfalt und Reinheit des Stichs, hinarbeitete. In dieser Hinsicht steht er über Wille, welcher die technische Geschicklichkeit oft zu sehr hervortreten ließ und ihr so manchen höhern Zweck aufopferte. Obwohl Schmidt nicht eigentlich Schüler hatte, so haben doch seine Werke sehr viel und einen günstigen Einfluß auf die Bildung anderer Kupferstecher gehabt und seine gestochenen Blätter, in welchen er oft an Edelink reicht, so wie seine Radirungen, welche denen des Rembrandt an die Seite gestellt werden können, bleiben Muster für die Kupferstecher aller Zeiten und Völker. Unmittelbar und persönlich wirkte dagegen Wille auf junge Künstler ein, die bei ihm in die Lehre gingen.

Wenn Wille als der Großvater der neugebornen Kupferstecherkunst verehrt werden muß, so

verdient sein Schüler Johann Gotthardt von Müller, geboren zu Bernhausen in Schwaben 1747, als Vater dieser Kunst betrachtet zu werden.

Er studirte auf Verlangen seiner Aeltern die Theologie, folgte aber dann seiner Neigung zur Kunst und ging 1770 unterstützt vom Herzog von Würtemberg nach Paris, wo er den Unterricht Wille's genoß. Er hätte keinen vorzüglichern Lehrer finden können, und ganz die strenge Technik seines Meisters begreifend, veredelte sich nur das Erlernte durch des Schülers wahren Kunstsinn. Wir müssen nicht nur in Müller's Stichen die Lagen der Schraffire, die Festigkeit, mit welcher er den Grabstichel führt, und die Uebergänge aus dem Schatten ins Licht bewundern, denn dies verdankt er dem Unterrichte seines Meisters; sondern wie er mit dem Grabstichel malt und zeichnet, wie dies Instrument, welches oft so widersetzlich sich zeigt, in alle leise Wellen der Formen, die dadurch ausgedrückt werden sollten, in Müller's Hand sich schmiegen mußte, das ist an diesem Künstler höchst verehrungswerth. Malerischen Ton und Form verband er auf das vollkommenste, und alles dies ist mit solcher Einsicht geleistet, daß es ganz zwang- und kunstlos erscheint, weil er die Mittel seiner Kunst

so richtig anzuwenden wußte, und nur beabsichtigte, was der Gegenstand forderte.

Diesen Ruhm hat er sich besonders durch folgende Meisterwerke erworben.

1) The Battle at Bunkers Hill near Boston, nach John Trumbull. Müller's größtes und vorzüglichstes historisches Blatt.

2) (Portraits) Loder nach Tischbein. Sehr weich behandelt.

3) Louis XVI., nach Duplesis.

4) La tendre mère, nach Tischbein. Dies Blatt erinnert noch am meisten an Wille's glänzende Manier.

5) Carl Theodor Anton Maria, Freiherr von Dalberg, nach Tischbein. Sehr weich.

6) Antoine Graff, nach Graff. In diesem Stiche zeigt Müller, was er zu leisten vermag, wenn er durch ein würdiges Vorbild und Meisterwerk der Malerei aufgefordert wird etwas Ausgezeichnetes hervorzubringen.

7) Louis Leramberg, nach N. S. A. Belle. Müller stach dies Blatt 1776 zu seiner Aufnahme in die Akademie. Noch ist darin etwas von Wille's Einwirkung zu erkennen.

8) Louise Elisabeth Vigée Le Brun,

nach der Künstlerin eignem Bildniß. Vielleicht ist dies das einzige Blatt, in welchem Müller ein Streben nach Kupferstecherruhm verräth; er scheint die englischen Meister im Auge gehabt zu haben.

9) Jean George Wille, nach J. B. Greuse. Müller stach dies Blatt 1776, und wäre Wille nicht selbst unvergeßlich, so wäre er durch dieses Portrait verewigt worden, in welchem Müller die Eleganz des Stichs seines Meisters mit der Kraft des Tons, welche Schmidt's Arbeiten auszeichnet, verband, und welches er mit dem ihm eignen Sinn für malerische Wirkung vollendete.

Noch müssen wir einer reizenden Jugendarbeit Müller's gedenken:

10) La nymphe Ericone, nach N. K. Jollain. Müller stach es 1773. Obwohl dies Blatt viel Unvollkommenheiten hat, so ist es doch bewundernswürdig, wie er einem hellbeleuchteten Körper, mit so leisen Schatten, ohne durch Farbe unterstützt zu werden, den Schein von Rundung zu geben vermochte.

Es ist als ein Glück zu betrachten, daß aus Wille's Schule ein Künstler wie Müller hervorging, zumal da mit ihm Schmuzer auftrat, welcher durch eine auffallende Manier sich Bewunderer erwarb, und so die kaum gerettete Kunst wieder auf Abwege

hätte bringen können. Wenn schon durch Wille's Stichmanier die runden und ihrer Natur nach weichen Gegenstände einen Metallglanz bekommen, so trieb dies Schmuzer noch viel weiter als sein Lehrer Wille, so daß alles was er darstellte, das Ansehen von polirtem Stahl bekam. Dabei trieb er die Schraffire und Kraft der Striche bis zur Ausartung, so daß diese dem Auge entgegenspringen, und was damit dargestellt werden soll, fast vergessen machen. Alle diese kupferstecherischen Unarten und Eitelkeiten hätten leicht um sich greifen können, hätte nicht Müller's Beispiel in Deutschland und Berwick in Frankreich, der ebenfalls ein Schüler Wille's war, mächtig dagegen gewirkt.

Müller bildete mehrere treffliche Schüler, und vor allen seinen uns unvergeßlichen Sohn F. von Müller, der in die Tiefen großer Malerwerke bis in das Innerste einzudringen vermochte. Hätte er länger gelebt und eine Schule bilden können, so würde er die Kupferstecherkunst gewiß wieder von dem Ueberkünstelten auf den Hauptzweck, Darstellung der Form, zurückgeführt haben. Dieses ist aus seinen drei vorzüglichsten Werken unverkennbar.

Adam und Eva nach Raphael ist zwar nur eine Jugendarbeit, aber schon ein Künstler, der diese Aufgabe wählt, zeigt, daß er das Rechte, Streben nach edler, vollständiger Zeichnung, erkannt.

Johannes, nach Dominichino von 1508. Wenn auch im Gewand ein zu künstlich kräftiges Schraffir angebracht ist, welches einen jugendlichen Uebermuth sich im Schwierigen hervorzuthun verräth, so bewährt doch alles Uebrige das edle Streben nach Formung und auf diese den ganzen Werth der Kupferstecherkunst zu gründen.

Müller's letztes großes Werk, war die Madonna nach Raphael. Das Schicksal hatte Müller dazu bestimmt, durch die Kunst der Kupferstecherei auf dies erhabene Werk der Malerei, welches schon damals sehr viel gelitten hatte, die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde, und auch derer, welche nie in Dresden es gesehen hatten, hinzulenken. Wirklich dünkt uns, wenn wir dies Blatt erblicken, seine Trefflichkeit erwägen, und bedenken, daß Müller es kurz vor seiner traurigen Katastrophe noch vollenden mußte, als habe hier eine höhere Macht mitwirkend sich gezeigt, und den letzten unvermeidlichen Schlag so lange aufgehalten, bis dies Werk vollbracht war, denn unstreitig trug der edle Müller den Keim zu jener Krankheit schon längst in sich. Keiner, als ein Künstler wie Müller, der die Schönheit in den Formen fühlt und darstellt, vermochte dieses erblaßte Meisterwerk

aufzufassen und so durch die Kupferstecherkunst wieder herzustellen.

Welche Richtung die deutschen Kupferstecher dieser Kunst geben werden, ob sie auf Formung oder mehr auf Nuancirung des Tons, oder auf Künstlichkeit der Arbeit hinstreben, ist wohl jetzt noch ganz unentschieden, und wir erlauben uns keine Vermuthung hierüber; auch stehen wir der Zeit zu nahe, um die Gegenwart im Ganzen überschauen zu können.

Die ausgezeichnetsten französischen Stecher scheinen sich für die Zeichnung zu entscheiden.

Ihr aus Wille's Schule hervorgegangener Meister Berwick neigt sich allerdings mehr zu einer metallisch = schimmernden Manier hin, zumal in Nessus und Dejanira, nach Guido; doch zeigt er, daß er es vermag eine höchst malerische Abstufung der Töne hervorzubringen, durch das Portrait Ludwig's XVI., nach Callot. Bestimmung von Natur und Neigung lenken ihn jedoch hauptsächlich auf die Formung hin, und daher hat er so unübertrefflich plastische Werke nachgeahmt.

Derselbe Geist beseelt auch den trefflichen August Boucher=Desnoyers. Die edle Wahl, welche er trifft, fällt gewöhnlich auf solche Originale, wo in Formen der Gedanke des Künstlers sich aus=

spricht, und Farbe und Beleuchtung nur als untergeordnete Mittel der Erscheinung behandelt sind. Dann erreicht Desnoyers seine Zwecke durch einen einfachen, edlen Vortrag, und seine Schraffire sind fest, bestimmt, aber kunstlos und doch nicht absichtlich nachlässig.

So ist z. B. seine belle jardinière ein Meisterwerk eines einfachen, kräftigen und doch höchst effectvollen Stichs. Die Wirkung des Kupferstichs wird nicht durch die Anordnung des Bildes unterstützt, vielmehr findet der Stecher darin Schwierigkeiten, seine Figuren auf einem lichten Grund zu stellen, was dem Maler leicht wurde, da der ganze Reichthum von Farben ihm zu Gebote stand. Derselbe Fall tritt ein bei dem andern Bilde, welches Desnoyers nach Raphael stach. Auch in der Madonna di Foligno treten die Gestalten kräftig auf einem lichten Grunde hervor, und leicht erscheinen sie im Stiche schwarz und schwer. Der große Stecher ließ sich nicht durch die Aufgabe abschrecken, und hat seinen Zweck dadurch trefflich erreicht, daß er die Luft höchst einfach schraffirte, und so, ohne flach zu werden, oder ins Dunkle zu gerathen, die Gestalten durch mehrmals gekreuzte Schraffire vom Grunde kräftig und rund hervorhob.

Leonardo da Vinci, der selbst ein einfarbiges

Colorit seinen Bildern gab, mußte daher mehr auf ein gesperrtes Licht hinarbeiten, um seine Figuren von dem Grunde abzulösen, und er hat sich dieses Mittels besonders bei der **Vierge aux rochers** bedient, welches Gemälde Desnoyers so trefflich gestochen hat.

Obschon die Aufgabe den Wirkungen des Kupferstichs entgegenkommt, so boten sich doch hier Schwierigkeiten andrer Art dar, welche zu überwinden nicht weniger Kunst erforderte, als die bei Bildern von Raphael, und welche durch den schadhaften Zustand des Originalgemäldes noch sehr vermehrt wurden. Es gelang aber dem Kupferstecher trefflich den verdunkelten Grund auseinanderzusetzen, ohne die Einfachheit und Ruhe zu stören, den Ernst des Tons, der über das Ganze ausgebreitet ist, zu treffen, und durch jene zarten Schraffire dennoch jene ohnehin erblaßten und an sich leisen Schatten in den seelenvollen Köpfen der Figuren hervorzubringen und ihnen Einfachheit, Rundung und Weichheit zu geben.

Ueberhaupt mußte er viel bei diesem Bilde errathen und hervorrufen, und ganz ist es ihm gelungen jene einladende Melancholie zu fühlen und in sein Werk zu legen, welche dieses Leonardische Gemälde so zauberisch anziehend macht.

Bei aller dieser Schwierigkeit tritt die Kunst, welche sie überwindet, höchst kunstreich zurück und scheint ganz natürlich nur der Nothwendigkeit zu folgen.

Die Madonne au linge stellte dem Gelingen unüberwindliche Hindernisse entgegen, denn sie ist vielleicht die einzige Raphaelsche Erzeugung, welche kalt genannt werden kann. Die Strenge in den Zügen der Jungfrau hat Desnoyers treffend aufgefaßt, und das Bleiche, Breite des Lichts glücklich genug mit Puncten belebt und abgewechselt.

Eine für Desnoyers einfache Stichart und seinen in die innigen Schönheiten eingehenden Sinn höchst angemessene Aufgabe ist die en camaïeu von Raphael gemalte Predella, welche vormals in Perugia, dann in Paris sich befand, und jetzt im Vatikan aufbewahrt wird. Diese Malerei ist höchst glücklich mit Perpendicularlinien ausgedrückt, und das Seelenvolle im Ausdruck auf das sprechendste wiedergegeben. Hier galt es ganz sich in Formung der Gegenstände zu zeigen, und Desnoyers hat sich darin als großer Meister bewährt.

Es ist zu wünschen, daß dieser Künstler Schüler bilden mag, welche die französische Kupferstecherschule auf dieser Bahn fortführen; denn die Form

scheint uns immer die eigentliche Aufgabe für den Kupferstich zu seyn, und die Abstufung von Hell und Dunkel, von Glänzendem und Rauhem oder Sammtnem nur dazu zu dienen, Form darzustellen, und nicht Farbennuancen nachzubilden, welche immer für den Stecher unerreichbar bleiben.

Zehnter Abend.

Deutsche, Franzosen und Italiener werden die Lehrer der Engländer in der Kupferstecherei.

Es klingt sehr verwegen zu sagen, daß die Engländer keine Geschichte der bildenden Kunst haben, weil sie niemals Künstler in höherem Sinne des Worts hatten. Nur in der Baukunst waren die Engländer schon im Mittelalter andern Nationen vorangeeilt, und vielleicht selbst die Lehrer der Deutschen in dieser Kunst.

Durch politische und religiöse Kämpfe wurden die Engländer zeitig zum ernsten Nachdenken geweckt, und jene Dämmerstunden, welche der bildenden Phantasie so zuträglich sind, gingen zu früh durch ein scharfes, sonderndes, hereinbrechendes Licht des Verstandes verloren. Auch wurde das Interesse der Nation schon zeitig auf Staats- und Kirchenverhältnisse hingezogen und von den Künsten abgelenkt. Der hohe Ernst des Lebens, welcher einen Geist

wie Shakspeare hervorrief, hätte selbst einen Raphael zurückgeschreckt, zu dessen Entwicklung geistig und sinnlich ungetheilter Genuß des Daseyns und der Welt gehört.

Von Malern ist in ältern Zeiten in England gar nicht die Rede, und die ersten Spuren von Holzschneidekunst kommen in einer Legende bei den Engländern vor, welche 1483 von William Cacton gedruckt wurde.

Hollar's Ankunft in England weckte erst den Geschmack an der Kupferstecherei, jedoch wurde sie durch die neuerfundene geschabte Manier, welche aus bereits angeführten Gründen in diesem Lande großen Beifall fand, fast völlig wieder verdrängt.

Da die Engländer erst Maler bekamen, als der Werth der Malerei nur noch in Führung des Pinsels und stark aufgetragene Farben gesetzt wurde, so haben die englischen Maler diese pastose Manier bis zur Ungebühr hervorgehoben, und es ist besser ein Bild der englischen Schule mit der Hand anzufühlen, als es anzusehn. Die Kupferstecher sahen sich daher veranlaßt diese erkünstelte Kühnheit der Maler durch starke Striche nachzuahmen, und leisteten Erstaunenswürdiges hierin.

Die merkwürdigsten englischen Stecher sind folgende:

William Hogarth, geboren 1698 zu London, war der Sohn eines Schullehrers, und lernte das Goldschmiedshandwerk. Sein Hang zu satyrischen Bildern machte es ihm bemerkbar, daß er menschliche Figuren müsse zeichnen lernen, und er besuchte daher einige Zeit eine Malerschule, jedoch entzog er sich diesem vermeintlichen Zwange bald wieder, ohne viel gelernt zu haben. Er glaubte seine Zeit besser anzuwenden, wenn er auf den Straßen und Kaffehäusern umherliefe und verstohlen verzerrte Gesichter auf die Nägel seiner Finger zeichnete, weil ihm diese Art zu portraitiren, wenn sie bemerkt worden war, oft schlimm belohnt wurde.

Ueberhaupt fand er mehr Wohlgefallen an den Lastern als an den Tugenden, mehr am Häßlichen als am Schönen, mehr an mühlosen Entwürfen als an werth- und gehaltvollen Arbeiten; daher blieb er ein schlechter Maler und ein mittelmäßiger Kupferstecher, obwohl er einige Fertigkeit im Gebrauch der Radirnadel erlangte. Eine sonderbare nicht wohl mittheilbare Geschichte mit einem berüchtigten Mädchen, Maria Tofts, gaben Hogarth's Bildern reichen Stoff zu Witz und Satyre, und diese erwarben ihm wieder einen bedeutenden Ruf, den er als bildlich darstellender Satyriker verdient; aber hier können wir ihm als bildendem Künstler und Kupfer-

stecher keinen Ehrenplatz einräumen. Wer ihn Maler der Natur nennt, wie Viele es gethan haben, begeht eine Menschen- und Gotteslästerung. Daß Hogarth aus dem Schmuz der Dunkelheit, in welcher er lebte, hervorgezogen wurde, verdankt er seinen Commentatoren.

In Frankreich fand Hogarth keinen Beifall, und kehrte von dort bald wieder nach England zurück, wo er 1764 starb.

Einem Franzosen, Franz Vivares, verdankt England seine treffliche Schule in der Landschaftsstecherei. Vivares ward 1712 zu Montpellier geboren, und gegen den Willen der Natur von seinen Verwandten zum Schneiderhandwerk bestimmt; allein sein angebornes Talent siegte, und er bildete sich durch eigne, freie Kraft zum Künstler aus. Seine mit vielem Fleiß radirten und gefühlvoll gezeichneten Landschaften erwarben ihm dennoch in seinem Vaterlande wenig Beifall; um so mehr aber in England, wo man Claude's Landschaften sehr schätzte, welche er mit sinniger Auffassung in seinen Blättern trefflich wiedergab. Die Harmonie im Licht und in den Linien, durch welche sich der Frieden darstellt, welcher aus der Natur in das Gemüth übergeht, und welcher über Claude's Landschaftsgemälde ausgebreitet ist, fühlen wir auch bei Vivares

gestochenen und radirten Landschaften. Beide Behandlungsarten, Stich und Radirung, verband dieser Meister auf das malerischste. England ward Vivares zweites Vaterland, und er starb daselbst 1782.

Wilh. Woollet, geboren zu Maidstone 1735, ward Vivares Freund und Schüler. Er weicht seinem Meister nicht an Verdienst, und bildete sogar den Stich noch mehr aus als jener, indem er sich der Radirnadel weniger bedient und mehr durch den Grabstichel ausführte. Browne verließ die edle Einfachheit seiner Kunstgenossen, und indem er Woollet und Vivares an Wirkung des Stichs zu übertreffen suchte, neigte er sich zur Manier hin.

Schon im Eingange haben wir bemerkt, daß die englischen Kupferstecher durch die Maler veranlaßt wurden eine künstliche Kühnheit zu zeigen. Dies Urtheil gilt hauptsächlich den Werken Wil. Sharps, geboren 1746 zu London. Sein Umgang mit West und die Arbeiten nach englischen Malern verführten ihn, besonders in den Gewändern so hervortretende Schraffire anzubringen, daß man zwar die Festigkeit der Hand bewundern muß, allein alle Täuschung vermißt. Sein Meister im Stechen war Bartolozzi, und so war ihm doch Sinn für

Weichheit und Wahrheit der Formen eingeflößt, welche er nicht ganz verabsäumte, wenn er nach andern als englischen Malern arbeitete, und doch wenigstens im Fleische beobachtete. Daher mangelt es aber auch oft seinen Stichen an Zusammenhang, als z. B. seinen Kirchenvätern nach Guido. Die Haare sind glänzend, locker und zart behandelt, das Fleisch noch weich genug, allein die Gewänder schwer und grob, so daß nicht das Ganze wie aus Einem Guß hervorgeht.

Am auffallendsten tritt Sharps Stichmanier in der Cecilia nach Dominichino hervor, indem hier die Schraffire so netzartig und selbst im Fleisch durch Zwischenarbeiten nicht genug gemildert sind, daß sogar noch aus einiger Ferne dieses Blatt wie eine Strickerei aussieht; und gerade dieses Blatt erwarb ihm großen Beifall, indem man anfing größern Werth auf die Handfertigkeit zu legen, als auf den Kunstsinn, mit welchem ein Kunstwerk ausgeführt war.

Am gelungensten unter den historischen Vorstellungen ist Carl's II. Landung, nach West; wenigstens entschuldigt hier der Maler den Stecher, wenn dieser zu breit in den Gewändern wurde.

Durch zwei Portraite, das eine des John Hunter, nach Joshua Reynolds, das andere nach

B. West, Samuel More vorstellend, zeigt sich Sharp als wahrhaft großer Meister. Seine Linien haben in diesen Köpfen so viel Bewegung, sind so trefflich nach den Formen gelegt und gebogen, daß die Einförmigkeit verschwindet und die Rauheit zur Weichheit wird.

Von einer andern Seite drohte der englischen Schule wieder die Gefahr zu dem entgegengesetzten Fehler der Weichlichkeit verführt zu werden durch Bartolozzi, welcher zwar zu Florenz (1730) geboren war, aber sich ganz englisirte. Er war ein Meister in der Führung der Radirnadel, durch welche er geschickt die Genauigkeit des Stichs mit dem Grabstichel zu erreichen wußte, und dieses Instrument nur zur Unterstützung der Nadel anwendete, um seinen Werken die letzte Vollendung zu geben, welche nicht durch bloße Radirung zu erreichen ist. Sein vollkommenstes Werk ist Clytia, nach Caracci, und seine Nachahmungen von Handzeichnung in radirter Manier sind sehr schätzbar. Es ist zu beklagen, daß dieser verdienstvolle Künstler zu sehr um den Beifall der Nichtkenner buhlte, und der geschmacklosen, aber in England beliebten, weichlichen, punctirten Manier sich ergab. Da diese Manier an einem Manne wie Bartolozzi einen Vertreter fand, griff sie um sich und drohte

die ernstern Stichmanieren zu verdrängen. Bartolozzi erwarb sich aber Beifall, Lohn und Ehrenstellen in England, und es kostete dem trefflichen Robert Strange viel Beharrlichkeit, um durchzudringen. In früher Jugend ging er nach Paris und ward des Landschaftsstechers le Bas Schüler; doch zum Höheren berufen, wendete er sich zum historischen Fache. Als er in sein Vaterland zurückkehrte, hatten Bartolozzi und Sharp alles für sich gewonnen, und an den Werken der großen Italiener fanden die Engländer keinen Geschmack, denn West's breite Manier und theatralischer Geschmack hatte die Kunstliebhaber verblendet. Auch war der Kupferstecher Dalton, Bartolozzi's Freund, der diesen nach England berufen, Strange's Gegner. Dalton war Aufseher über alle königlichen Museen und von großem Einfluß, und so mußte Strange dem Widerstande weichen. Er ging nach Italien, und wendete seinen Fleiß auf das Zeichnen nach vorzüglichen Originalgemälden. Erst nach mehrern Jahren kehrte er in sein Vaterland zurück, und führte die eingesammelten Schätze in Kupferstich aus. Einigermaßen mußte er schon der Manier des Sharp und der des Bartolozzi nachgeben, doch wußte er sie trefflich zu mildern, und das Mittel zwischen den rauhen kühnen Schraffiren und der Weichlich-

keit der Puncte glücklich zu treffen, indem er sich kurzer mit Puncten abwechselnder Striche bediente, welche in Reihen wie Schraffirlagen gezogen sind und dem Fleische eine reizende Geschmeidigkeit (Morbidezza) geben, ohne ins Weichliche zu fallen. Daher hat Keiner trefflicher Titianische Gemälde in Kupfer nachgebildet, als Strange. So ist von ihm jenes Meisterwerk Titians, die fast schattenlose, ganz im Licht erscheinende, nur durch kältere und wärmere Farben gerundete Mädchengestalt in der Florentiner Gallerie gestochen, welches wohl die schwierigste Aufgabe für den Kupferstecher ist, der zur Rundung der Körper der Schatten bedarf. Dennoch gelang dies ihm so wunderbar, indem das Auge, den Reihen von in einander schmelzenden Puncten und Strichen folgend, die reizenden Formen umkreist und einen runden Körper zu sehen glaubt. Dieses Schwellen und Wogen unterbrochener Linien bringt die Wirkung wechselnder Farbennuancen und die Harmonie eines ganz beleuchteten Gegenstandes hervor. Leichter mußte es ihm werden, das Bild der Danae nach Titian zu stechen, welches voll kühner Schönheit und Wirkung ist. Hier unterstützten den Stecher kräftigere Schatten, und der Beschauer meint ein Bild voll Leben und reich an Farben zu sehen. Wie er die individuellen, launen-

haften Reize jener Florentinerin, und die großartigen reinern Schönheiten dieser Neapolitanerin auffaßte, so ergriff ihn auch das Erhabne und Edle Raphael'scher Bilder. Seine Cecilia, nach Raphael, ist, wenn auch hinsichtlich der Zeichnung und des ganzen seelenvollen Ausdrucks der Marc-Anton'schen nicht an die Seite zu stellen, doch eines der ausgezeichnetsten, geistreichsten Werke. Der Kreis von Engeln auf diesem Bilde ist in Strange's Stich mit wahrhaft Raphael'schem Geiste wiedergegeben. Um im Vergleichen nicht ungerecht gegen Strange zu werden, müssen wir berücksichtigen, daß Marc-Anton's Stich nach einer Zeichnung gemacht ist, welche von dem Gemälde sehr abweicht, und vielleicht noch seelenvoller als das Gemälde selbst war, daß dieses alten Meisters Blatt viel kleiner ist, als das des Engländers, daß die Glorie in dem italienischen Werke jener dennoch nachsteht, und daß Marc-Anton in einer so hoch begünstigten Zeit und mit Raphael selbst lebte. Welche Schwierigkeiten hatte Strange als unser Zeitgenosse und geborner Engländer zu überwinden, um sich nur in eine Stimmung zu versetzen, in welcher ein solches Werk, wie das des Raphael, zu fassen ist, dahingegen jene von ihrer Zeit gehoben und getragen wurden, und

Marc-Anton vom Schicksal begünstigt war in Italien geboren zu seyn.

Aber auch in Fächern der Kunst, wo es hauptsächlich auf technische Fertigkeit ankommt, bei Portraiten, zeigte er sich als Meister. Wir wollen hier nur als Beleg die beiden Bildnisse Carl's I. anführen, wovon das kleinere unübertrefflich zart ausgeführt ist.

Man macht Strange den Vorwurf, er habe unrichtig gezeichnet; doch trifft ihn dieser Vorwurf nur halb, denn oft sind die Fehler in der Zeichnung auch in den Originalen, wie z. B. an den Schenkeln der Fortuna nach Guido; in allen seinen Werken aber, selbst bei Unrichtigkeit, zeigt sich Sinn für Schönheit der Form. Außer den eigenen Verdiensten hat Strange noch das, in Andern Talente geweckt und ihnen Bahn gebrochen zu haben. Scherwin und die Heath's hätten vielleicht gegen die wuchernden Manieren Sharp's und Bartolozzi's nicht aufkommen können. Holloway, der größte jetzt lebende englische Kupferstecher, neigt sich mehr nach Sharp's Manier hin, und hat unstreitig die Technik, oft auf Unkosten des wahren Kunstsinns, auf den höchsten Gipfel getrieben. Es ist unglaublich, daß eine Menschenhand, nicht eine Maschine, welche von keinem Pulsschlage gestört wird,

mit solcher Festigkeit, Stätigkeit und Genauigkeit, Linien in den künstlichsten Schwingungen und Verschränkungen ziehen kann. Man darf wohl sagen, daß Holloway die Sharp'sche Manier sehr vervollkommt hat, indem seine Arbeiten durchgeführt meisterhaft sind, und daß er das mit Zartheit mildert, was Sharp hervorstechend macht, um seine Kunst auffallend zu zeigen. Holloway's Stiche nach Raphael's Cartons zu den Tapeten sind unstreitig das Schwierigste, was sich ein Mensch auferlegen konnte, und zeigen uns ganz den Engländer, dem die Technik doch immer das Höchste bleibt, der einen Vorsatz mit übermenschlicher Willenskraft durchzuführen vermag, und der mehr das Seltsame und Ungewöhnliche sucht, als das wahrhaft Schöne. Im Ton sind die Stiche daher unerreichbar kräftig, harmonisch, ohne rußig oder schwarz zu erscheinen; allein in den Formen stehen sie den Blättern, nach denselben Gegenständen, von Dorigni, weit nach, und es ist vielleicht keinem Engländer möglich Raphael zu verstehen. In diesen Meisterwerken des Holloway erscheint das, was bei Raphael geniale Kraft, ganz lebendiger Ausdruck des italienischen Charakters ist, oft als Uebertreibung und Caricatur.

Auf West hat durchaus die englische Bühne, und West auf die ganze Richtung der Kunst in

England einen ungünstigen Einfluß gehabt, welcher sich in den Werken der größten Kupferstecher dieser Nation äußert; und nur was diese Nationalität Tüchtiges und Ehrenwerthes in ihren Grundanlagen hat, bildet sich unverdorben vom Fremdartigen aus, und dies ist die Willens- und Thatkraft, woher denn in der Technik der Kupferstecherei keine andere Nation die Engländer übertreffen wird.

Gegenwärtig scheint es als wenn die englische Kupferstecherschule sich hauptsächlich bestrebte mehr die Abstufungen der Farben den Tönen nach darzustellen, als auf die Form hinzuarbeiten, und daher die vollkommenste Technik des Stichs, Gewandtheit und zugleich Genauigkeit in der Strichmanier zu erreichen.

Vielleicht ist dies aber nur eine Durchgangsperiode zu höchster Vollkommenheit. Hierzu machen uns die vielen Werke Hoffnung, welche in England über die neuerlich dahin gekommenen trefflichen Antiken erscheinen. Diese Bildwerke aus der Zeit der reinsten griechischen Kunst werden den Sinn für Formen wecken, und können ohne diesen durchaus nicht vom Kupferstecher aufgefaßt werden. Dies wird die Stecher nöthigen auch diese Seite ihrer Kunst auszubilden, und daraus also die vollkommenste Einheit zwischen Ton, Form und Vollendung der Technik hervorgehen.

Elfter Abend.

Spätere Italiener.

Wir haben mit Absicht Italiens lange nicht erwähnt, ohne es aus den Augen zu verlieren, sind mit der Erfindung der Kupferstecherkunst von Land zu Land gewandert, und schließen nun den Kreis unserer Umsicht da ab, wo wir ausgegangen. Es ist aber, um Anfangs- und Endpunct fest zusammenzuknüpfen, wohl nöthig, daß wir jenen wieder auffassen, sey es auch nur in möglichster Kürze, und wenn manches Wiederholung des Gesagten scheint, so dürfte hier eine solche wohl als Erinnerung am Orte nicht überflüssig seyn.

Die Kupferstecherkunst wurde in ihrem Vaterlande immer nur als Dienerin anderer Künste behandelt. Als sie sich dem beschränkenden Einflusse der Goldschmiede entzog, ward sie von den Malern abhängig.

Der große Raphael wies ihr, indem er den Marc=Antonio beschäftigte, den Standpunct an, der ihr der angemessenste war. Sein reicher Geist beherrschte die ganze Kunstwelt, und willig gesellten sich zu dem erhabenen Genius unzählige dienende Geister. Er war reich genug an Gedanken, um damit eine große Schule auszustatten; sein Leben, wäre es auch länger gewesen, hätte nicht ausgereicht, alle die Ideen, die seiner Seele entquollen, der Mit= und Nachwelt zuzuführen. Es bedurfte der Thätigkeit vieler Menschen, um die große Erndte dieses fruchtbaren Geistes aufzuspeichern. Auch war er wie ein mächtiger Stamm, der nicht nur in seinen Zweigen Früchte trägt, sondern auch aus seinen Wurzeln junge Bäume hervortreibt. Die zahlreiche Schule des Marc=Anton war größtentheils nur damit beschäftigt, das aufzuarbeiten, was die Schule des Raphael verschwenderisch und freigebig ausstreute. Die Malerei war es, welche alles an sich riß, und so konnte die Kupferstecherkunst in Italien nur als secondaire Kunst von jener gedeihen, sich nur in dem Theile vervollkommnen, der sie zur würdigen Gefährtin der Malerei macht, nämlich in der richtigen und geistreichen Zeichnung, und jener bloß technische Theil des Kupferstichs, die Verbindung der Linien, wurde und blieb untergeordnet.

Wir haben schon früher, als wir von Marc-Antonio's Verdiensten besonders sprachen, und ihn mit den großen Meistern seiner Zeit und anderer Nationen zusammenstellten, als großen zeichnenden Stecher charakterisirt; hier müssen wir noch das bemerken, daß er als Erfinder des Schraffirens, welches Form ausdrückt, zu betrachten ist. Seine Linien sind nach den Formen gebogen, aber äußerst einfach die Lagen und Verbindungen derselben, so daß immer die Zeichnung die Aufgabe dieses Meisters blieb, die er nie aus den Augen verlor, und er hält sich von dem Irrthum, Colorit nachzuahmen, so wie von der Eitelkeit, durch kräftige, künstlich combinirte Strichlagen Bewunderung zu erregen, gleich weit entfernt. In jenem zeichnenden Schraffire steht er selbst über Dürer, der durch ein glätteres Schraffir von feinern rechtwinklich gekreuzten Linien ganze Schattenmassen, und dadurch den Umfang der Körper ausdrückte. Daß Marc-Anton nicht in den Irrthum verfiel, mit Linien coloriren zu wollen, kommt daher, daß er und seine Schüler nicht nach Gemälden, sondern Zeichnungen stachen, und daß er überhaupt einen zu gesunden Verstand besaß und wahrhaft kunstsinnig war, um in jene Verkehrtheiten zu fallen, welche nur dann eintreten

konnten, als die Malerei herabgekommen, und die Kupferstecherei auf sich selbst gestellt war.

Antonio's beide Schüler folgten seinem Beispiele, und Augustino da Venizia war besonders ein geistreicher Zeichner, obwohl er nicht durch Schraffire den Gestalten scheinbar solche Rundung zu geben verstand, wie sein Meister. Augustin's Linien sind mehr zufällig untereinander geworfen, schmiegen den Formen sich nicht immer glücklich an, doch sind seine Conturen um so trefflicher. Wir lassen die Streitfrage dahingestellt seyn: ob die beiden Monogramme A V, welche sich dadurch von einander unterscheiden, daß das eine ein mehr gothisches oben breites 𝔄, das andere ein lateinisches oben spitzes A hat, den Namen Augustino da Venizia bedeuten, oder Zeichen zwei verschiedner Meister sind; jedoch neigt sich unsere Ansicht mehr zu Zani's Meinung hin, welcher eine Vermischung zweier Meister annimmt; denn es scheint uns allerdings eine Verschiedenheit zwischen den Arbeiten des Meisters, der mit dem breiten 𝔄 signirte, und dessen Arbeiten, der mit dem spitzen A seine Blätter bezeichnete, statt zu finden, und zwar diese: daß jener ein sorgfältigerer Stecher, aber ein weit schlechterer Zeichner war, als dieser mit dem spitzen A. Man vergleiche nur das Blatt: La femme portant un vase sur la tête, No. 470.

und La Temperance, No. 358. Daß ein Zeitraum von zehn Jahren zwischen der Fertigung beider Blätter liegt, erklärt es nicht, warum das frühere Blatt schon sehr trefflich gestochen, aber schlecht gezeichnet ist, denn wir können nicht annehmen, daß dieser Meister sich im Stich vernachlässigt und in der Zeichnung vervollkommt habe.

Auf alle Fälle verdient aber der Meister, welcher die Hexenfahrt stach und erfand, unsere Bewunderung: sie ist wild erfunden und kühn ausgeführt, Augustin's Stich, welcher sich darin unzweifelhaft zu erkennen gibt, zeigt sich hier in seiner höchsten Entwickelung, obwohl nicht durchaus vollkommen, wie z. B. an dem linken Schenkel des Alten, der das Hintertheil des Gerippes trägt, und an der Hexe selbst, wo die Linienlagen zu auffallend wechseln und nicht in einander überführen. Die Erfindung dieses Blatts, welches nach unserer Meinung weder von Michel Angelo gezeichnet seyn kann, noch mit Raphael's plastischem Dichtungscharakter übereinstimmt, ist offenbar durch deutsche Mährchen veranlaßt, und sehr leicht kann Dürer's Hexe und noch mehr Le ravissement d'une jeune femme, il Stregozzo (P. G. Vol. 14. P. 321. No. 426) des Augustin hervorgebracht haben; denn solche schauerliche Phantasien sind dem glücklichen Volke

der Italiener völlig fremd, deren heiterer Aberglaube nur mit Zaubereien spielt.

Das Fremde kann zwar Mode, allein nie herrschend werden, und so ist es auch mit jenen gespenstischen Bildern gegangen, welche Augustin da Venizia, Marco di Ravenna und Giorgio Ghisi stachen.

Marc de Ravenna übertraf Augustin an Reinheit und Sorgfalt des Stichs, allein als Zeichner steht er hinter ihm zurück. Er hatte sich seines Meisters Stichmanier so vollkommen angeeignet, daß er die vorzüglichsten Werke Marc-Antonio's täuschend copirte; allein es scheint ihm an Eigenthümlichkeit durchaus zu fehlen, und wo er ohne fremde Leitung arbeitete, fällt er in der Zeichnung, besonders im Ausdruck der Physiognomie leicht ins Uebertriebene. Diese Unselbstständigkeit hat es vielleicht veranlaßt, daß man über seine Lebensverhältnisse nichts erfahren hat und über seinen wahren Namen völlig in Zweifel ist. Das mit einem S verschlungene R, womit er seine Werke bezeichnete, wird allgemein auf den Namen seines Geburtsorts gedeutet, allein über die Auslegung des S ist man völlig in Ungewißheit, und einige glauben, daß es Scultore heißen solle, was allerdings wahrscheinlich ist, da sein Vorname nach Vasari und der Unterschrift des Blattes No. 353., den Laocoon vorstellend, Marcus

war, und dennoch wird er von einigen Silvestro genannt.

Durch Augustin und Marcus erhielt sich allerdings die edle Einfachheit des Stichs, und das nach Raphaelscher Zeichnung gerichtete Streben noch lange; allein schon beide griffen auch nach Vorbildern anderer Meister, als z. B. des Michel Angelo, Bandinelli und Franz Salviati.

Am kräftigsten hielt der Meister, welcher seine Werke mit einem Würfel, auf dem ein B angebracht ist, bezeichnete, den edlen Raphaelschen Styl, und eine einfache aber geregelte Stichmethode, welche der des Marc-Antonio selbst nahe kommt, obwohl sie nicht ganz die Zartheit hat, aufrecht; und indem er Augustin von Venedig in Genauigkeit der Strichlagen übertraf, hielt er sich von jenem Streben nach bloßem Effect, den Marc de Ravenna oft darin suchte, daß er die Schatten hart und mit wenig Abstufung vom Licht absetzte, zugleich entfernt. Seine trefflichen Arbeiten sind sämmtlich nach Raphaelschen Werken, oder doch solchen, in welchen dieser Geist lebt, ausgeführt. Ueber den Namen dieses Künstlers schwebt ein undurchdringliches Dunkel, in welchem wir durch Vermuthungen gelehrter Ausleger nur noch mehr irre geleitet werden; doch sind die Kunstliebhaber gleichsam übereingekommen, ihn den

Meister mit dem Würfel (le maître au dé) und zum Unterschied von Beatricius le Lorrain, (welcher sich in Stich und Zeichnungsmanier, ja sogar seinen Namen italienisirte und Beatrizet sich nannte, wie alle Nachahmer des Fremden aber alle Eigenthümlichkeit verlor und das Vorbild nur karikirt abspiegelte) den alten Beatricius zu nennen, obwohl kein Beweis vorhanden, daß das B auf dem Würfel den Namen Beatricius bedeutet.

Wichtiger als Beatrizet, welcher aufhörte ein Lothringer zu seyn, ohne Italiener zu werden, und nur das Mechanische der italienischen Stichmanier wohl begriff, ist Eneas Vico, über dessen Lebensverhältnisse wir so dürftige Nachrichten haben, wie fast über alle Stecher der damaligen Zeit, was wohl daher kommen mag, daß ihre Kunst immer als eine untergeordnete betrachtet wurde. Eneas zeichnete sich jedoch als Stecher aus, und wir müssen an seinen Arbeiten eine Zartheit und Leichtigkeit bewundern, in welcher er es vielen vorausthat, welche entweder bloß auf einen sorgfältigen Vortrag hinarbeiteten, oder die einen leichten Vortrag zu erlangen strebten. Unter diesen steht Bonasone oben an, unter jenen verdient Georg Ghisi die ehrenvollste Erwähnung.

Giovanni Battista Ghisi war das Haupt

einer Künstlerfamilie, doch wissen wir nicht, ob er der Folgenden Vater oder Oheim war, allein es scheint letzteres wahrscheinlicher, da die Verschiedenheit des Alters unter den Ghisi's, welche sich sämmtlich von Mantua nannten, nicht sehr bedeutend ist. Battista widmete sich der Kupferstecher-, Maler- und Baukunst, und daher kommt es vielleicht, daß er in keiner vorzüglich ward, weil er seine Fähigkeiten nicht auf Einen Punct richtete.

Um so ausgezeichneter scheint uns Georg Ghisi zu seyn, dem v. Bartsch wohl nicht volle Gerechtigkeit widerfahren läßt, und nachdem er ihn hart getadelt, doch gestehen muß, daß Georg in einigen seiner Arbeiten Marc-Antonio's trefflichsten Werken gleichkommt. Als gelehrten Zeichner erweist er sich in dem Kirchhof No. 69., welches Blatt mehr als eine anatomische Aufgabe, aber nicht als eine Auferstehungsscene zu betrachten ist; und wenn auch die Erfindung dem Baptista Britano (Bertano) angehört, so erforderte es doch von Seiten des Stechers Kenntniß und Geschicklichkeit, um alle Theile richtig nachzuzeichnen und auszudrücken.

Wenn wir auch das Blatt, welches ein Gefängniß vorstellt, No. 66., hier nicht als einen unumstößlichen Beweis, daß Georg einer der größten Kupferstecher war, anführen wollen, da Herr

von Bartsch zweifelt, ob Georg Ghisi dieses Blatt wirklich gestochen habe, und den Ruhm dem Georg Penz zuwendet, so zeugt es doch davon, wie hoch er in der Meinung der Kenner steht, daß man ihm diese treffliche Arbeit zutraut. Indeß sind dieses Künstlers Arbeiten unter einander sehr verschieden, ohne daß man daraus ein Reifen seines Talents in einer Zeitfolge erkennen kann.

Gewöhnlich beginnen junge Künstler mit einer sorglichen Zaghaftigkeit, gewinnen dann an Sicherheit, Fleiß und Vollständigkeit in ihren Werken, und arten endlich in Nachlässigkeit aus. Bei Georg Ghisi ist dies fast ganz umgekehrt der Fall. Georg war kaum 20 bis 30 Jahr alt, als er die großen Compositionen des Michel Angelo und Raphael mit einer kräftigen und kühnen Manier in Kupfer stach; ja diese Freiheit artete sogar oft in Nachlässigkeit aus, wie dies bei den beiden Blättern, No. 55., der schlafende Silen, nach Giulio Romano, und No. 61., die Trauer um den Tod der Procris, der Fall ist. Mit Kraft riß sich Georg von dieser Manier los, und wie es scheint ward es ihm nicht so gleich möglich, Sorgfalt und Freiheit, Kraft und Weichheit mit einander zu verbinden. Um 1553, als er das Blatt No. 42., Venus und Adonis, und No. 43., Orion und Diana, ersteres nach Theodor Ghisi, das andere nach Lucas

Penni stach, änderte er seine Manier, welche nun etwas Zaghaftes zeigt; Weichheit und Rundung ist in diesen Arbeiten mehr mit Puncten als mit Schraffiren erreicht. Georg hatte damals noch nicht sein 40stes Jahr erreicht, und so blieb ihm Kraft und Zeit genug, noch ein hohes Ziel zu erreichen, und durch seine Beharrlichkeit reifte die Sorglichkeit zur Bestimmtheit und Zartheit, ohne in Härte und Weichlichkeit überzugehen. Es ist hinreichend drei seiner vorzüglichsten Arbeiten anzuführen, um die großen Verdienste dieses Künstlers zu belegen.

Wir betrachten: No. 45., Amor und Psyche, 1574 gestochen; No. 57., die Geburt des Memnon; und No. 3., die Geburt Christi, nach Angelo Bronsino, als die Documente darüber: daß Georg neben Marc-Anton und seine vorzüglichsten Schüler gestellt zu werden verdient.

Georg hatte mehrere Geschwister oder Verwandte, welche sich mit der Kupferstecherei beschäftigten, jedoch ihn bei weitem nicht erreichten. Adam Ghisi behielt immer einen unsichern Vortrag, der sich oft hinter eine gesuchte Leichtigkeit versteckt; und Diana Ghisi, welche der Architekt Francesco da Volterra heirathete, blieb eine äußerst mittelmäßige Künstlerin, da sie es nie in der Zeichnung zu einiger Fertigkeit brachte.

Unterdeß der Meister mit dem Würfel, Eneas Vico und Georg Ghisi die Reinheit des Stichs und das Streben nach edler Zeichnung aufrecht hielten, arbeiteten in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts andere Künstler daran, die Kupferstecherei auf Abwege zu bringen.

Julius Bonasone war ein Mann von außerordentlichen Anlagen, allein er hatte das Unglück, in der Malerei Schüler eines schrecklichen Manieristen, des Laurentius Sabbatini zu werden; nur seiner guten Natur, und daß er die Blätter Marc-Antonio's studirte, verdankte er es, daß er nicht in die ausgeartetste Manier verfiel. Niemals konnte er es über sich gewinnen ein Blatt mit Sorgfalt auszuführen, oder ein Vorbild treu wiederzugeben. Ein oft sich widerstrebendes Gemisch von Strichlagen bildet die Schatten in Bonasone's Blättern, und er scheint keine Regel des Schraffire's befolgt oder gekannt zu haben. Am geregeltsten jedoch ist noch das Blatt No. 66., die Madonna, nach Michel Angelo, 1561 gestochen, und in vielen Entwürfen zeigt sich ein kräftiger, nach Größe strebender Geist. Sein vorzüglichstes Werk ist unstreitig No. 83., die Flucht der Clelia; denn so großes Verdienst auch Polydoro da Carravaggio

um die Erfindung dieses Bildes haben mag, so unverkennbar lobenswerth, geistreich und trefflich ist doch auch die Auffassung des Stechers. Ein Mann wie Bonasone mußte durch sein großes, aber hauptsächlich durch Parmesano irregeleitetes Talent der Kunst Gefahr bringen.

Von da an verzweigt sich die italienische Maler- und Stecherschule auf wunderbare Weise mit der französischen durch die Meister von Fontainebleau, und auch die Spanier erhielten nun Aufforderung zur Kupferstecherkunst, als alle Künste in Italien im Sinken waren.

Wie weit die Verdorbenheit in jener Zeit (Mitte des 16ten Jahrhunderts) zunahm, können wir an den Werken des Julius Sanuti wahrnehmen. Sein berühmtes Blatt No. 5., das Bachanal, ist höchst merkwürdig, sowohl durch die Liederlichkeit des Stichs als der Erfindung in moralischer Hinsicht und durch das Herabsinken der Zeichnung zur Monstrosität.

Um jedoch nicht zu verschweigen, was sich zu Gunsten Sanuti's anführen läßt, muß bemerkt werden, daß einige Kunstkenner ihm ein Blatt zuschreiben, welches nicht in Bartsch aufgeführt ist und Apollo vorstellt, welcher dem auf die Erde gestreckten Marsyas die Haut abzieht; im Mittelgrund sitzen die Mu-

sen, ähnlich jener Gruppe im Parnaß von Raphael, und unter dieser Gruppe ist folgende Inschrift: **Ex Parnasi Raphaelis Pictura ut Vacuum hoc impleretur.** In der Ferne sieht man eine Stadt, und den Hintergrund schließt ein Berg. So weit als hier beschrieben, befindet sich das Originalgemälde von Correggio zu diesem Stiche in dem Pallast Litta in Mailand, und so weit geht auch der Stich eines Blattes, welches ich besitze und das als eine große Seltenheit zu betrachten ist. Dieser Stich ist sehr gut gezeichnet und von einer zarten Ausführung, übrigens ist das Bild durch eine Randlinie abgeschlossen. Es gibt aber Exemplare in andern Sammlungen mit Zusätzen; diese sind auf besondere Platten, wie es mir scheint, weit schlechter als das Mittelbild gestochen. Zur Linken des Hauptbildes sieht man eine äußerst schlecht gezeichnete Figur, welche, auf der Erde liegend, in einen Abgrund hinzublicken oder zu stürzen scheint; etwas weiter den König Midas, welcher von einer weiblichen Figur zur Erde geworfen wird, und vor ihm eine andere, welche wahrscheinlich Minerva seyn soll, und im Hintergrund eine Ansicht der Piazetta zu Venedig. Zur Rechten ist auf einer besondern, und schlechter als das Mittelbild gestochenen, ebenfalls an dieses sich anreihenden Platte,

eine Gruppe von schlecht gezeichneten weiblichen Figuren; ganz im Vorgrunde, und über diesen eine geschmacklos angebrachte Tafel, auf welcher eine sehr weitläuftige Dedication geschrieben steht. Das Blatt ist Herzog Alfonso II. von Este von Ferrara gewidmet.

Es entstehen hieraus nun mehrere Fragen; erstens: hat Julius Sanuti das ganze Blatt gestochen, oder nur die geschmacklosen Zusätze? ferner, ist jener Julius Sanuti, und Julius Sanuto eine und dieselbe Person? Aus welchem Grunde hat Bartsch dieses Blatt gar nicht angeführt?

Wir überlassen es andern, welche sich mit der Untersuchung einzelner Meister und der Kritik einzelner Blätter beschäftigen, diese Fragen zu beantworten; für uns sind diese Werke hinreichende Belege des Verfalls der Kunst in Italien in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts.

Wenn es nöthig wäre den Verfall der Kunst, und besonders der Kupferstecherei noch vollständiger zu documentiren, so dürften wir nur den größten Theil der Blätter derer anführen, welche Bartsch hinsichtlich der Zeitfolge, ziemlich willkürlich, unter die Zeitgenossen des Marc-Antonio, zählt, und im 15ten Bande beschrieben hat.

Beiläufig können wir unsere Zweifel nicht un-

terdrücken, daß der Meister mit dem Monogramm No. 20. so sehr alt seyn solle. Die von Bartsch 15 Bd. S. 464. No. 5. angeführte Weinlese scheint uns mehr den Verfall der Kunst als eine unausgebildete Kunstfertigkeit zu zeigen. Daß die Blätter No. 1. und 2. in einem alterthümlichen Styl gezeichnet sind, ist noch kein Beweis, daß solche gleichzeitig mit Beccafumi's Zeichnungen gestochen worden wären, dem die Erfindung aller fünf Blätter dieses Stechers grundlos zugeschrieben wird, wie Bartsch selbst zugibt. Vielmehr tragen diese beiden Compositionen No. 1. und 2. einen alterthümlichern Charakter an sich, als Beccafumi's Werke selbst, welcher ein kühner und edler Zeichner war. Es hat also wahrscheinlicher ein neuerer Meister einen Rückschritt gethan, wie dies immer die Vorzeichen des herannahenden Verfalls der Kunst in allen Schulen und Zeiten waren.

Giovanni Battista Franco von Udine konnte den Verfall der Kunst nicht aufhalten, obwohl er edlere Gegenstände als Aufgaben wählte, als in seiner Zeit Mode geworden waren, und der wüstern Art zu radiren nicht folgte, sondern diese zu einer solchen Genauigkeit oft ausbildete, daß sie der Grabstichelarbeit nahe kommt und gewöhnlich durch dieses Instrument den geäzten Platten noch die lezte

Vollendung gab. Bartsch scheint in seiner Kupferstichkunde 1. Band §. 462. diesen Meister, wegen dieser Festigkeit und Hinstreben zur Genauigkeit in der Ausführung, ungerechterweise zu tadeln. Franco, genannt Selmosei, war Maler, Stuccatore und Kupferstecher, und hat in allen diesen Künsten Proben großen Talents gegeben; allein daß er nicht berühmt, daß er nicht Retter seines sinkenden Zeitalters ward, liegt daran, daß es ihm an eigenthümlicher Kraft fehlte, aus sich ein neues Leben auszuströmen, ein so empfänglicher reproducirender Geist er auch war. Wäre es ihm gelungen, wie er wollte, die vorzüglichsten Antiken Roms, welche er sorgfältig gezeichnet hatte, in einem Kupferstichwerke herauszugeben, so wäre vielleicht der umsichgreifende Verderb aufgehalten worden; allein er starb, ehe dies Unternehmen zur Reife kam.

Aus dem zweideutigen Lobe, welches Vasari in der Lebensbeschreibung des Battista Franco Theil 9. ihm zuertheilt, geht das hervor, daß Battista, wenn auch einseitig ganz zum Michel Angelo sich hinneigend, doch ein höchst fleißiger Zeichner war, was denn immer die Grundlage eines vorzüglichen Kupferstechers ist. Nach unserer Meinung sah vielleicht Battista zu spät es ein, daß man, um Maler zu werden, früh den Pinsel muß führen

lernen (Vasari T. 9. S. 46.); und gewiß wäre es besser für ihn gewesen, er hätte sich ausschließlich der Kupferstecherkunst gewidmet, da er früher ganz das Colorit verabsäumt zu haben scheint.

Daß wir hier erst des Battista Franco erwähnen, kommt daher, weil wir fest überzeugt sind, er habe noch lange nach 1561 gelebt, und dieses von Vasari angegebene Sterbejahr sey falsch.

Der Abbate D. Pietro Zani, welcher in seinen Angaben sehr gewissenhaft ist, (Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti, I Parte Vol. IX. P. 162.) glaubt, daß er noch um 1566 gearbeitet habe, und zeigt weder Franco's Geburts- noch Sterbejahr an.

Mit Wahrscheinlichkeit wird von vielen angenommen, daß Selmosei erst 1580 gestorben sey.

Durch so flüchtige Arbeit konnte die Kupferstecherei als Kunst nicht sonderlich gefördert werden, und indeß sie in andern Ländern sich ausbildete, ging sie in Italien zurück.

Als der Raphaelsche Geist von der Erde entflohen, gleichsam verdampft war, blieb von der Kunst nur der körperliche Theil zurück. Es waren die Carraccis, welche durch breite Pinselstriche, weitläuftige Composition und große Massen die Welt einnahmen. Die immerwährenden Streitigkeiten in

dieser neuen akademischen Schule machten die Kupferstecher irre, an welchen Maler sie sich halten sollten, und es war keiner unter diesen, der den Ausschlag durch Uebergewicht des Geistes hätte geben können.

Die Maler sahen sich also genöthigt, sollten ihre Einfälle nicht ganz verloren gehen, sie selbst auf die leichteste Weise durch Vervielfältigung zu erhalten, und so haben denn die Carracci und ihre Schüler sämmtlich, mit Ausnahme des Dominichino Zampieri, radirt.

Der einzige unter den Carracci, welcher als strenger Kupferstecher genannt zu werden verdient und sich sehr auszeichnete, ist Augustin Carracci.

Augustin Carracci, geboren 1557, war der Sohn eines Schneiders und wurde zum Goldschmied von seinen Aeltern bestimmt. Sein Vetter Ludovico flößte ihm eine solche Neigung zu Künsten und Wissenschaften ein, daß er sich an Prospero Fontana und Bartolomeo Passerotti anschloß, und unter der Leitung so großer Meister nicht nur in der Kunst große Fortschritte machte, sondern auch eine edle Weltbildung erlangte, und mit allen gelehrten Wissenschaften seinen Geist so bereicherte, daß er als ausgezeichneter Mathematiker, Philosoph und Dichter sich Achtung erwarb.

Sein Bruder Annibale, welcher ausschließlich sich mit den bildenden Künsten beschäftigte und nur in roher Gesellschaft Vergnügen fand, spottete auf so ungesittete Art über Augustin's Liebe zu den Wissenschaften und seine Neigung zu gebildeten Personen, daß Augustin, an sich selbst irre gemacht, einige Zeit die Malerei aufgab und zum Grabstichel griff.

Aber auch Annibal fand harte Tadler, und sah sich genöthigt Bologna zu verlassen und sein Glück in Parma zu versuchen.

Während der Entfernung von Augustino erwachte, vielleicht im Gefühl des Unrechts, die brüderliche Neigung zu diesem, und sie versöhnten und vereinigten sich wieder. Auch rechneten Ludwig und Annibal darauf, daß Augustin mit seiner Gewandtheit im Schreiben ihr Vertheidiger werden sollte.

Jedoch dauerte dies gute Verhältniß nur kurze Zeit: denn als die Carthäuser in Bologna dem Bilde des Augustin, die Communion des heiligen Hieronymus vorstellend, den Vorzug vor allen andern Bewerbungen und Werken für ihren Altar gaben, erwachte Annibal's Neid heftiger als je zuvor.

Als beide Brüder, Augustin und Annibal, im Palast Farnese gemeinsam arbeiteten, konnte Augustin zuletzt die Beleidigungen seines Bruders

nicht länger ertragen, und er verließ Rom. Augustin wendete sich nach Parma, fand aber auch dort an dem Bildhauer Moschino einen so heftigen Gegner, daß ihn der Gram verzehrte, und er starb 1601, als er eben im Begriff stand nach Genua zu gehen, wo ihm ein günstigeres Geschick winkte.

Augustin Carracci macht einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte der Kupferstecherei in Italien. Er war es unter seinen Landsleuten, der zuerst auf ein geregeltes Schraffiren hinarbeitete und die Technik des Stichs auszubilden strebte. Es vereinigten sich so viel Umstände, ihn zum Schöpfer einer Kunst zu machen, als selten zu Gunsten eines Mannes zusammenwirken. Die vielseitige Ausbildung seines Geistes sicherte ihn vor Fehlgriffen seiner Zeitgenossen, welche nach den manierirtesten Meistern am liebsten stachen, und selbst mit dem Grabstichel den rohen Vortrag der radirenden Maler nachahmten. Augustin hatte das Glück, in der Zeit der Verdorbenheit des Styls Lehrer zu finden, welche zwar den aus Raphael's Schule hervorgegangenen sich nicht gleichstellen konnten, allein doch noch eine Ahnung von innerer Größe in der Zeichnung bewahrten. Prospero Fontana war sein Lehrer in der Malerei, und als Kupferstecher war es für ihn ein großer Vortheil, daß er mit dem Graviren durch

die Goldschmiedskunst vertraut geworden, durch Bartolomeo Passerotti aber in der Federzeichnung, welche genaue Schraffirung erfordert, geübt war. Was der ganzen bolognesischen Schule vielleicht auf immer nachtheilig wurde, daß ein Niederländer großen Einfluß gewann, nämlich Dionysius Calvart, gereichte Augustin zum Gewinn: denn durch einen Niederländer, Cornelius Cort, ward er mit den Fortschritten der Kupferstecherkunst bekannt, welche diese jenseits der Alpen gemacht hatte. Da Augustin bei dem Bildhauer Minganti im Modelliren geübt worden war, so lief er nicht Gefahr die Form aus den Augen zu verlieren, indem er dem festen, gewandten und kunstreichen Stich der Niederländer folgte; vielmehr fand er die richtige Anwendung auf Form, jene zur vollkommnen Technik ausgebildete Strichmethode, und insofern steht er selbst über Golzius, dem er sich oft nähert, daß er stets die Technik des Stichs als Mittel behandelte, und nie als bloße Virtuosität an sich hervortreten ließ, sondern sie den Zwecken der Kunst unterwarf. Er stach nicht, um sich als großer Stecher zu zeigen, sondern als darstellender Künstler. So sehen wir auch hier die wunderbare Wechselwirkung der europäischen Völker unter einander in der Entwickelungsgeschichte dieser Kunst. Die Niederländer wur-

den die Lehrer der Italiener, nachdem jene lange die Schüler gewesen waren, und in Hinsicht anderer Künste, besonders der Malerei, der Genius ihrer heimathlichen Schule von ihnen gewichen war.

Augustin Carracci aber ist in Bezug auf Italien wirklich als der Schöpfer der neuen Stichmethode zu betrachten, da die großen Meister der Marc=Antonioschen Schule ausschließlich auf Form hinarbeiteten, und die einfachste Linienverbindung hinreichte farblose Zeichnungen und Skizzen nachzuahmen, die spätern Manieristen und die Maler hingegen in der wilden Arbeit des Radirens einen Ruhm suchten. Durch die Ausbildung des Schraffirens, ihrer Strichlagenverbindungen und durch die Uebung, die Striche selbst auf das mannigfaltigste nach den Erfordernissen des Gegenstandes, welcher gestochen werden soll, zu beugen und zu schwingen, erweiterte sich der Kreis der Wirksamkeit und Aufgaben für die Kupferstecherkunst.

Obwohl Augustin nicht völlig freizusprechen ist, daß auch er in der Wahl seiner Vorbilder oft dem Geschmack der Zeit fröhnte und nach höchst manierirten Meistern stach und sittenlose Gegenstände wählte, so trifft dieser Tadel doch nur den kleinsten Theil seiner Arbeiten; und vielleicht trägt er nicht allein diese Schuld, indem unter seinem

Namen viele Blätter in die Welt ausgegangen sind, welche von Andern gestochen wurden. Auch muß man unter Carracci's Werken selbst diejenigen, auf welche sein früherer Meister der Kupferstecherkunst, Domenico Tibaldi, Einfluß hatte, von den spätern Arbeiten unterscheiden, welche in der niederländischen Stichmethode ausgeführt und mehr seine freie Wahl sind.

Augustin's trefflichste Blätter sind nach Tintoretto, Correggio und seinen eigenen Erfindungen, und diese veranlaßten mehrere geschickte Künstler sich in dieser geregelten Methode zu üben, indeß Annibal Carracci und mehrere andere Maler bei einem flüchtigen Vortrag verharrten.

Da Herr von Bartsch gerade den Theil der Kunstgeschichte, welcher die kupferstechenden Maler der Italiener betrifft, in den letzten Bänden seines **Peintre Graveur** so ausführlich behandelt hat, diese Maler aber in der Geschichte der Entwicklung der Kupferstichkunst weder fördernd noch hemmend erscheinen, so glauben wir uns hier nicht mit ihnen im Einzelnen befassen zu müssen.

Die Malerei sank zu einer bloßen Verzierung und Luxussache herab, und beschäftigte sich damit, große Flächen an Wänden, Gewölben oder auch Altarblätter mit Figuren auszufüllen; dahingegen hatte

sich die Kupferstecherkunst vielseitig auch in Italien entwickelt, indem sie von den Malern in der Leichtigkeit des Radirens durch Augustin Carracci und seine Nachahmer im geregelten Stich gefördert worden war. Es bedurfte nun, wenn diese Kunst nicht wieder herabsinken sollte, ihr Gegenstände zuzuführen, die sie beschäftigten, und eines Künstlers, der das in Anwendung brachte, was seine Vorgänger eingeleitet hatten.

Ein solcher war Peter Sante Bartoli, geboren 1635 zu Perugia. In seinen Werken verschmilzt die Leichtigkeit malerischer Radirung mit der Sorgfalt und Kraft des geregelten Stichs. Er vereinte Grabstichel, kalte Nadel und Aetzung zu der schönsten Zusammenwirkung; und da die Malereien seines Zeitalters keine Aufforderungen darboten, wendete sich sein Blick zu den plastischen Werken der Vorzeit hin, welche ihm als um so willkommnere Gegenstände für die Kupferstecherkunst erscheinen mußten, da ihr hoher Geist ganz in ihrer Form liegt. Er war hellsehend genug, um gewahr zu werden, daß unter den plastischen Werken das Basrelief, welches den Uebergang der Plastik zur Malerei macht, die analogste Aufgabe für den Kupferstecher sey.

Sante Bartoli zeichnete daher mit Fleiß und

Geist die trefflichsten alten Basreliefs Roms, und gab solche in mehrern zusammenhängenden Werken heraus. (v. Heinecke Dictionnaire des Artistes. Tome II. B—Biz. P. 170.)

Auch Raphael's Werke, besonders solche, welche in Basreliefstyl gedacht waren, wurden von ihm gestochen.

Gewiß hat Bartoli auf die Maler der neuern Zeit einen wichtigern Einfluß gehabt, als man glaubt, ja er ist als ein Vorgänger und Zeichen der Zeit, in welcher der gesunkene Kunstsinn wieder zu erwachen strebte, zu betrachten. Es war ein solches Mißverstehn der Natur eingetreten, daß ihre Schönheit von den Künstlern unerkannt blieb, und Manier hatte die meisten so völlig verblendet, ihren Sinn so ausarten lassen, daß ein Zurückkehren zu dem reinen Naturquell unmittelbar unmöglich war, gleichsam wie der kranke, verzärtelte Körper die natürliche, nährende, kräftige Kost zu verdauen verlernt. Die Antike ist die Vermittlerin zwischen dem verirrten Kunstsinn und der Natur: denn die wahre Antike ist ja nur Naturanschauung, welche bei ihrer Bildwerdung durch den Menschengeist hindurchgegangen und von allem Zufälligen auf diesem Wege gereinigt ist.

Obwohl nun nicht in Sante Bartoli's Wer-

ken die Auffassung der Antike sich in ihrer ganzen Tiefe und Reinheit zeigt, so sind sie doch immer Hindeutung auf den Geist der Antike, und boten der Kunst einen festen Anfangspunct in ihrem eignen Bereiche dar, von wo aus sie sich wieder emporarbeiten konnte. Wir behaupten nicht, daß dies sogleich ergriffen worden und geschehen sey; es bedurfte vielmehr noch über ein ganzes Jahrhundert und wiederholter, vielseitiger Zurechtweisungen; Winkelmann mußte erst noch kommen und Karstens und Schick, um die Kunst auf festen sichern Weg zu bringen und das Verständniß der Natur durch die Antike zu eröffnen. Eben so wenig wollen und können wir behaupten, daß die Kunst nun völlig auf rechtem Wege, und das Rettungsgeschäft vollbracht sey; allein wenn wir nicht ungerecht sind, so kann nicht geleugnet werden, daß, verglichen mit dem Zustand der Kunst im 17ten Jahrhundert, gegenwärtig ein edleres Streben Italiener und Deutsche, ja selbst einzelne Franzosen beseelt; und wenn wir nun den Zusammenhang aller einzelnen fortschreitenden Erscheinungen in der Kunstgeschichte rückwärts verfolgen, so begegnen wir Bartoli als dem Ersten, welcher wieder nach einem edlern Ziele hinstrebte und unter seinen Zeitgenossen die Antike am reinsten auffaßte.

In der Geschichte der Kupferstecherkunst verdient dieser allgemein geschichtliche Moment hervorgehoben zu werden: denn diesmal ging die Veredlung durch die Zeichnung aus, deren gereinigter Styl um so leichter sich verbreiten konnte, da die Kupferstecherei ihre Werke mit so großer Leichtigkeit ausbreiten kann, und also diese Kunst durch ihre Hülfsmittel die Reinigung der Kunst so sehr beförderte.

In Sante Bartoli's übrigen Werken, in seinen eignen Erfindungen und in denen, welche er nach andern Malern stach, zeigt sich der günstige Einfluß, welchen das Studium der Antike hat. Wir führen hier besonders zwei Blätter an: seinen Hylas und seine Anbetung nach Raphael aus den Tapeten.

Wir stimmen nicht völlig hier in das Urtheil ein, welches über ihn in: Winkelmann und sein Jahrhundert, Seite 195, ausgesprochen ist. Mehr als bloß der Geschmack der Antiken, wie dort gesagt wird, nicht nur die Aeußerlichkeiten und conventionellen Anordnungen, welche an den Antiken zu beobachten sind, was doch bloß das Wort Geschmack bezeichnen würde, hat S. Bartoli aufgefaßt, sondern das Wesentlichere, welches wir weiter oben dargethan haben.

Er fand Nachahmer und Nacheiferer, und so wirkte sein Einfluß fort, sowohl auf die Kunst

überhaupt als auf die Technik des Stichs insbesondere. Unter seine Nachahmer können wir die Brüder Aquila zählen. Unter die Nacheiferer gehört mehr Peter Aquila, welcher in dem großen Blatte nach der Constantinschlacht seine Geschicklichkeit, verbunden mit Ausdruck und Zartheit, im Radiren bewiesen hat. In Werken, wo der Geist tiefer liegt als bloß in der Handlung und Gruppirung, war er weniger glücklich, und daher sind seine Stiche nach Raphael nicht als genügend zu empfehlen.

Farao Aquila folgte aber mit mehr Geist dem gegebenen Beispiel und der Hinweisung auf die Antike und stach mehrere Basreliefs und Statuen mit großem Erfolg, und so sehen wir, wie von der Kupferstecherkunst aus das Zeitalter Winkelmann's immer mehr vorbereitet wird.

Des Dorigni haben wir bereits bei der französischen Schule erwähnt, und erinnern an ihn hier nur des Zusammenhangs willen, und eben so auch des Bartolozzi, welcher Italien früh verließ. Doch verloren ihn seine Landsleute nicht aus den Augen und folgten seiner geregelten, der Grabstichelarbeit gleichenden Art zu radiren; so wie er die Bildung für diese Kunst seinem Vaterlande zu verdanken hat, nicht aber England, wo er sich zur punctirten Manier verleiten ließ.

Seinem Vaterlande und seiner Kunst treu blieb der treffliche Volpato. Er arbeitete gemeinschaftlich mit Bartolozzi in frühern Jahren bei Wagner in Venedig, der mehr ein Bilderfabrikant, als Künstler und Lehrer jener beiden war. Volpato trennte sich bald von jenem, und ward nach Parma berufen, wo er für einige Zeit Beschäftigung erhielt, und als die Aufträge dieses Hofes beendet waren, kehrte er nach Venedig zurück und traf Anstalten, dieses ganz zu verlassen. Er wendete sich nun nach Rom, wo er sich häuslich niederließ und einen Kunsthandel anlegte, ohne jedoch die Kunst selbst zu vernachlässigen. Das Mercantilische seines Geschäfts überließ er klüglich dem Schweizer du Cros, denn diese Nation versteht sich wohl unter allen am besten auf den Erwerb im kleinen; Volpato aber selbst fuhr fort die trefflichen sechs Blätter nach den Stanzen zu stechen. Hinsichtlich der Ausführung verdienen sie gewiß ein ausgezeichnetes Lob. So viel sich der Eindruck im Ganzen von einem großen malerischen Werke im kleinen Raum geben läßt, hat Volpato gethan, und wenn in Hinsicht der Zeichnung und Formen Meister, welche der Zeit des Raphael selbst näher standen, mehr geleistet haben, so sind wir berechtigt von diesen mehr zu fordern als von ihm, da Volpato in einer Zeit lebte, wo

man erst wieder anfing Raphael verstehen zu lernen, und ihm gebührt doch immer der Ruhm, diese Werke auch von ihrer malerischen Seite, so viel der Kupferstecher davon auffassen kann, hinsichtlich der Wirkung von Schatten und Licht, zuerst aufgefaßt zu haben, was bei so umfassenden Malereien große Schwierigkeiten hatte und ihm nur darum so gelingen konnte, weil er auf das glücklichste Radirung und Grabstichel mit einander zu verbinden wußte. Er leistete aber nicht nur selbst Treffliches, sondern veranlaßte auch junge Künstler zu größern Arbeiten.

Volpato veranstaltete eine Ausgabe der Raphaelschen Logen und Arabesken, und so bildeten sich unter seiner Leitung treffliche Zeichner und Stecher, die er freigebig belohnte.

So munterte er nicht allein junge Künstler auf, er trug auch dazu hauptsächlich bei, daß die Werke einer großen Vorzeit, welche nicht durch auffallende Gegensätze von Schatten und Licht und Gauklerstellungen Aufsehen erregen, vielmehr durch ächte Gediegenheit Vorbilder zu seyn verdienen, beachtet und nachgeahmt wurden.

In Ansehung der Kupferstecherkunst verbreitete sich durch ihn eine größere Sorgfalt der Ausführung und Berücksichtigung der malerischen Wirkung,

inwiefern diese nicht bloß auf Colorit, sondern Vertheilung der Schatten und des Lichts und der Luftperspective beruht. In sein Unternehmen und in seinen Sinn für das Große der Vorzeit, vorzüglich des Michel Angelo, ging der treffliche Domenico Cunego ganz ein, und obwohl er ein weit älterer Mann war als Volpato, (Cunego war 1727 zu Verona geboren), so hat doch Volpato's Beispiel trefflich auf ihn gewirkt. Auch er radirte größtentheils seine Blätter nur, und arbeitete sie dann mit dem Grabstichel aus; allein er legte die Radirung in geregelten Schraffiren an, obwohl er nicht völlig die Zartheit erreichte, welche Volpato erlangt hat. Cunego ging für mehrere Jahre nach Berlin, wo er für Pascal, einen Kupferstichhändler, arbeitete. Als dieser Handel sein Ende erreichte, kehrte Cunego nach Rom zurück und starb daselbst 1803.

Unter denen, die ihre Bildung völlig dem Volpato verdanken, ist der ausgezeichnetste Raphael Morghen.

Raphael's Großvater war ein Spitzenhändler von Montpellier, welcher eine Genueserin heirathete und sich zu Florenz niederließ. Aus dieser Ehe entsprangen zwei Söhne, der eine erhielt den Namen Philipp, der andere Johann Elias. Ersterer

widmete sich der Kupferstecherei; der zweite beschäftigte sich mit Zeichnen, doch brachten es beide nur zu mittelmäßiger Fertigkeit, und so wendeten sie sich wohl deshalb nach Neapel, weil dort schon das schwächere Talent geachtet wird, da der frohe Lebensgenuß in neuern Zeiten die ernstere Entwicklung und Uebung in allen Künsten verdrängt und gehemmt hat.

Philipp heirathete die Tochter des Hofmalers Carls III., Francesco Liani, und erzeugte mit ihr unter mehrern Kindern einen Sohn, den er Raphaello Sanzio nannte. Raphael wurde am 19ten Juni 1758 zu Neapel geboren.

Raphael wurde früh in den Beschäftigungen seines Vaters und seines Oheims geübt, doch zeigte er vorzugsweise Neigung zur Landschaftsmalerei, der er sich mit einer Leidenschaft ergab, daß er die entzückendsten Gegenden seines Vaterlandes, als er noch ein Knabe war, mit Wasserfarben malte. Er sah bald ein, daß der Landschafter der Kenntniß der Architektur nicht entbehren kann, und studirte diese Kunst nun mit Eifer. Hauptsächlich aber benutzte ihn sein Vater bei der Herausgabe mehrerer kleiner Kupferwerke und Abbildungen von merkwürdigen Orten um Neapel. Diese Stiche, welche theils unter des Vaters Namen erschienen, sind

äußerst mittelmäßig, jetzt aber sehr gesuchte Seltenheiten geworden.

Ein Landschaftsmaler, Giovanni Battista Tierce, freute sich über des jungen Künstlers Eifer für dieses Fach der Kunst, und nahm ihn auf seinen malerischen Wanderungen mit sich, bemühte sich ihn auszubilden, und hielt ihn freundlich an, viele Gegenden nach der Natur zu zeichnen.

Dabei vernachlässigte nun dieser auch nicht das Figurenzeichnen, und schon in seinem 22. Jahre stach er die Bildnisse Ferdinand's II. und Maria Carolinens, nach den Gemälden seines Großvaters; jedoch ist dieses Blatt mehr eine gänzliche Umarbeitung eines Stichs, welchen Philipp schon um 1760 gemacht hatte.

Unter Raphael's Arbeiten erregte zuerst Aufmerksamkeit die Abbildung des Maskenzugs, den der König im Carneval 1778 in Campagna felice hielt, durch welchen die Wallfahrt des Großherrn nach Mekka vorgestellt wurde, in welcher der junge Künstler Callot's Manier nachzuahmen suchte. Der Vater sah nun wohl ein, daß sein Sohn ihn weit übertraf, und entschloß sich ihn in eine Lage zu setzen, in der er seine Anlagen vollkommen ausbilden konnte. Er sendete ihn daher im November 1778 zu dem trefflichen Volpato, der ihn liebreich

aufnahm, und das junge ausgezeichnete Talent zu pflegen und zu schätzen wußte.

Die erste Uebung, welche Raphael unter der Leitung seines neuen Lehrers vornehmen mußte, war das Blatt nach Egidy Sadeler zu copiren, welches Christus vorstellt, der als Gärtner nach seiner Auferstehung Magdalenen begegnet. Die Brüder Hackert, mit welchen Raphael bekannt wurde, trugen ihm auf, eine allegorische Figur, die Malerei vorstellend, nach Hamilton zu stechen, und da diese Arbeit zu ihrer Zufriedenheit ausfiel, belohnten sie den jungen Künstler freigebig, wodurch er sehr ermuthigt wurde.

Nun erhielt Morghen bald mehrere Aufträge, und mit jeder Arbeit schritt er weiter vorwärts. Schon im Jahre 1781 stach er die beiden herrlichen Blätter nach Raphael Sanzio da Urbino, die Poesie und Theologie.

Sein Meister hatte solche Freude über diese Arbeiten, und über Raphael's musterhaftes Betragen, der ihm ganz ergeben war, daß er in die Verheirathung seiner einzigen Tochter Domenica mit seinem wackern Schüler gern einwilligte, und die jungen Leute verheiratheten sich noch im Carneval desselben Jahres. Weder die Festlichkeiten, welche einer solchen Verbindung unmittelbar fol-

gen, noch der Carneval hielten ihn ab, in den ersten Tagen nach der Hochzeit wieder seine Arbeiten mit großem Eifer vorzunehmen.

Erst geraume Zeit hernach erschien das vorzüglichste Blatt von allen Stanzenbildern, die Messe von Bolsena. Da uns nur das Geschichtliche wichtig ist, so übergehen wir mehrere lobenswerthe einzelne Blätter, und erwähnen nur derer, welche als Belege seiner Fortschritte dienen.

1784 stach Morghen die Jagd der Diana nach Domenichino und half seinem Schwiegervater an der Platte, welche dieser nach dem Parnaß von Raphael stach.

1787 erschien von Raphael die Aurora nach Guido Reni's Deckenbild im Gartenhaus beim Palast Rospigliosi in Rom. In dieser Arbeit wird eine Aenderung der Manier bemerkbar, es verschwindet mehr die Radirung und der Grabstichel tritt mehr hervor.

1790 reiste Raphael nach Neapel, um seine Familie zu besuchen, und stach das Bild seines theuern Vaters.

In wenig Monaten stach Raphael das Bildniß des General Moncada nach van Dyk, und es erschien dies treffliche Blatt noch im selben Jahre

1792, in welchem er es zu arbeiten angefangen hatte.

Morghen erhielt hierauf einen Ruf nach Neapel, wo ihm der Hof einen Jahrgehalt von 600 Ducati bot; jedoch zog er die Einladung des Großherzogs Ferdinand III. vor, der ihm zufolge des Rescripts vom neunten Januar 1793 einen Jahrgehalt von 400 Scudi, freie Wohnung in Florenz, wo er sie sich zu wählen Lust hätte, und die Erlaubniß, jedes Bild, welches ihm beliebe, zu stechen, antrug, und nur die Bedingung machte, daß er eine öffentliche Kupferstecherschule halte. Schon in demselben Jahre im Monat Mai war Morghen nach Florenz gezogen, und seine erste Arbeit die Madonna della Seggiola. Leider wurde Raphael nun beauftragt viele Portraite und Familienbilder zu stechen, was ihn veranlaßte auch auf Nebensachen, als z. B. Stoffe, Frisuren und dergleichen, mehr Sorgfalt zu wenden, als solche Dinge verdienen. Raphael Morghen ist der erste italienische Kupferstecher, welcher im Portraite eine malerische Wirkung hervorzubringen suchte, und sich bemühte auch die Darstellung der Beiwerke bis zur täuschenden Nachahmung zu treiben.

Diese Richtung der Kupferstecherkunst war den Italienern bis dahin fremd geblieben, denen immer

die Form als der höchste Zweck dieser Kunst erschienen war.

Gleichsam als hätte Raphael sich nach den Beschwerden so mühseliger Arbeiten durch würdige, großartige Aufgaben entschädigen wollen, unternahm er nun zwei wichtige Werke, den Stich des Bildes la Madonna del Sacco nach Andrea del Sarto und die Transfiguration, beide im Jahre 1795. Ersteres Vorbild, das er wann er wollte vor Augen haben konnte, war ganz geeignet den Sinn für großartige Formen zu bilden. An der Platte der Transfiguration hatte Morghen bereits ein Jahr gearbeitet, als er nach Rom reiste, um die Anlage des Stichs mit dem Original zu vergleichen, und er fand zu seiner großen Betrübniß, daß die Copie des Antonio dell' Era, nach welcher er gestochen hatte, äußerst untreu war; dahingegen besaß sein Schwiegervater Volpato, der ebenfalls die Absicht hegte dies Bild zu stechen, eine Zeichnung darnach von Tofanelli, welche dieser während der Zeit gemacht hatte, als das Bild von seinem Platze in St. Pietro in Montorio genommen worden war, um nach Paris gesendet zu werden; und Raphael hatte den Muth, seine Arbeit ganz wegzuwerfen, und Volpato die Gefälligkeit, ihm diese genaue Zeichnung zu überlassen.

In der Zwischenzeit arbeitete Morghen mehrere kleine Sachen, unter andern eine aus dem Bade steigende Venus; doch vollendete er dieses Bild nicht, vielmehr vernichtete er Platte und alle Abdrücke bis auf einen einzigen, der ihm entging und in die Hände Maria Artaria's kam. Die Gründe, warum er dieses Blatt und einige Zeit darauf auch soviel Abdrücke als er von Angelica und Medoro wiederhaben konnte, verbrannte, sind keine andern als Gewissenszweifel; denn es hatte sich eine Bangigkeit seines ganzen Gemüths bemächtigt, so sehr, daß er alle heitere Gegenstände der Kunst von sich wies und jedem frohen Lebensgenusse als sündhaft mißtraute.

Wahrscheinlich wirkte krankhafte Reizbarkeit des Gefühls und Abscheu vor jenen Gräueln, welche Franzosen und republikanisch-gesinnte Italiener begingen, zusammen, und versenkten ihn in eine Trauer, welche in Hypochondrie ausartete. Sogar in seiner Kleidung äußerte sich diese Sinnesart, welche er nach ganz altmodischem Schnitte trug.

Drei Jahr arbeitete nun Morghen an der großen Platte nach dem Abendmahl von Leonardo da Vinci, nach der Zeichnung von Teodoro Matteini, welcher von dem Herzog nach Mailand geschickt worden war, um sie dort so treu als möglich zu fer-

tigen. In der That ist dieser Stich nicht nur die vorzüglichste von allen Morghenschen Arbeiten, sondern auch eines der meisterhaftesten Werke überhaupt. Es ist kaum möglich mehr Zartheit und Wirkung mit einander zu verbinden, und durch ein gestrecktes Schraffier den Formen so viel Rundung und Details zu geben. Dabei sind die Gegenstände alle nach ihrer Art auf das vollkommenste ausgeführt, und das in die lobenswertheste Anwendung gebracht, was er beim Stechen von Portraiten gelernt hatte. Endlich ist noch die harmonische Wirkung des Ganzen zu bewundern. Dieser Stich ist unstreitig der höchste Triumph der neuern und durch Morghen zur Vollkommenheit ausgebildeten Methode, die Schraffire so zu legen, daß sie lange, verschobene Vierecke bilden. Dadurch erhalten die Arbeiten des Kupferstechers allerdings eine große Weichheit, welche durch mehr rechtwinkliche Quadrate des Schraffirs nicht so leicht zu erreichen ist; dahingegen wird es schwieriger, die Schatten klar zu halten und in die Details der Formen einzugehen, und es erfordert einen Meister wie Morghen, um alle diese Eigenschaften mit einander zu vereinen. Es ist erfreulich und rührend, den Auszug des Briefs zu lesen, welchen Volpato über diesen Stich an seinen Schwiegersohn schrieb,

der uns in folgender kleinen Schrift mitgetheilt wird: Catalogo delle Opere d'intaglio di Raffaello Morghen, raccolte ed illustrate da Niccolo Palmerini. Firenze, presso Molini, Landi e Comp. 1810.

Indem wir die Kupferstichliebhaber für den Zweck, sich über einzelne Werke zu unterrichten, auf dieses Büchlein hinweisen, übergehen wir die einzelnen Arbeiten welche er lieferte, und heben nur noch ein Meisterwerk heraus, welches er damals hervorbrachte, nämlich das Bildniß seines sechsundsechszigjährigen Schwiegervaters Volpato.

Während mehrerer kleinerer Arbeiten bereitete er die Radirung zum Stich der Transfiguration vor.

Jener Krankheitsstoff ward vielleicht durch anhaltende Arbeit um so früher zur Reife gebracht, und Morghen ward im März 1802 lebensgefährlich krank, und so die große Arbeit an der Verklärung unterbrochen. Sein trefflicher Arzt Doctor Attilio Zuccagni stellte ihn wieder her, und Morghen stach aus Dankbarkeit seines Arztes Bildniß in eine Medaille, auf deren Rückseite er die Minerva der Heilkunde anbrachte, welche vom Genius der Kupferstecherkunst gekrönt wird.

1803 beschäftigten Morghen hauptsächlich jene

Portraite, welche so beliebt worden sind, als z. B. das, welches sich von Raphael Sanzio's Hand im Hause Altoviti befand, jetzt in München. Palmerini vollendete dieses Blatt, wovon Morghen nur den Kopf gestochen hat.

Ferner stach Morghen die Bildnisse des Dante, Petrarca, Ariosto und Tasso.

Wir dürfen es uns nicht verbergen, daß in diesen Blättern Raphael's Art zu schraffiren in Weichlichkeit und Manier ausartete.

Nach vielen Unterbrechungen und Zwischenbeschäftigungen brachte Raphael Morghen endlich die Transfiguration zu Stande, und widmete dies Blatt Napoleon, dessen Bildniß er auch gestochen hatte.

Dies veranlaßte ihn zu einer Reise nach Paris, die sehr zu seiner Aufheiterung beitrug, obwohl sie nicht hinsichtlich des Ertrags zum Nutzen Morghen's ausfiel, da in ihm ein Zug zu edler, großartiger Freigebigkeit liegt, welcher von französischer Schlauheit leicht gemißbraucht werden konnte. Der treffliche Volpato erlebte die Vollendung der Transfiguration nicht, die zwar nicht das Abendmahl übertrifft, jedoch ein Werk von noch größerm Umfange ist als jenes. Es darf nicht verkannt werden, daß hinsichtlich des Tons Morghen hierin das Außeror=

dentliche geleistet hat, und unsere Verehrung steigt noch höher, wenn wir bedenken, daß im Original so vieles verdunkelt ist, wodurch mehrere Stellen im Vorgrund grell ins Licht treten und der Mittelgrund zu einer schweren, finstern Masse zusammenschmilzt.

Wenn wir Volpato das Verdienst zuerkennen müssen, daß er zuerst unter seinen Landsleuten nach einer harmonisch = malerischen Wirkung hinstrebte, so müssen wir Morghen den Ruhm zugestehn, dies bis zu einer noch unübertroffenen Vollkommenheit ausgebildet zu haben. Nur können wir uns der Besorgniß nicht völlig überheben, daß die italienische Stecherschule, in welcher sich bis auf die neuern Zeiten ein ihr eignes, selbst durch Manieristen nicht völlig zu tödtendes Streben nach Darstellung von Formen erhalten hatte, eine ihr bisher fremde Richtung nach malerischer Wirkung und Harmonie bekommen möchte, welche zwar völlig vereinbar und dann der höchste Gipfel dieser Kunst sind, selten aber mit gleicher Kraft und Erfolg von Einem Künstler und in Einer Schule ausgebildet werden, so daß gewöhnlich das eine über das andre vernachlässigt wird; und dann würde es doch zu beklagen seyn, wenn der Hauptzweck der Kupferstecherkunst, der nach unsrer Ueberzeugung die Darstellung der

Form ist, über dem Bestreben nach malerischer Wirkung untergehen sollte.

Volpato's zweiter Schüler, der sich zum großen Meister erhoben, ist Johann Folo in Rom. Sein Bestreben ist mehr auf großartige Formen hingerichtet, als auf einen dem Auge sich einschmeichelnden Vortrag. Seine Stiche haben durchaus etwas Kräftiges und Ernstes, und einen Beweis hierzu gibt die Madonna delle Candelabri nach Raphael Sanzio in der Gallerie Lucian Bonaparte.

Indeß vereinbart sich dieser kräftige Vortrag doch sehr wohl mit Gegenständen, welche eine weichere Behandlung erfordern, wie er in dem Blatte Adam und Eva nach einem Gemälde angeblich von Titian bewiesen hat, wo die Formen und großen Flächen im Fleisch, besonders in der edlen Gestalt der Eva trefflich ausgeführt sind; und unstreitig würde Folo noch mehr Harmonie in seinen Stich gebracht haben, wenn er sich nicht zu treu an das Vorbild gehalten hätte, welches fast mit einer florentiner Strenge und im edelsten Styl gezeichnet, allein ganz von Titian's Colorit abweichend, kalt und hart gemalt ist. Sein Meisterwerk bleibt jedoch immer der heilige Andreas nach Domenichino.

Nur für ganz kleine Blätter eignet sich Folo's

Manier nicht, wie dies z. B. an dem Medaillon mit dem Bildniß Pius VII. zu sehen ist.

Mehr zu Morghen's gefälliger Manier neigt sich Peter Bettelini. Daher sind denn auch licht und klar gehaltene Bilder von ihm mit mehr Glück gestochen worden, als kräftige und dunkel gehaltene. Bettelini's Grablegung, nach Andrea del Sarto, gehört zu den höchstseelen= und ausdrucksvollen Blättern, durch welches nicht nur die Wirkung der Malerei, der Styl der Zeichnung, sondern auch das tiefe Gefühl, welches Farbe und Zeichnung durchdringt, aufgefaßt ist. Weniger eignete sich daher La Madonna col Divoto von Correggio für ihn, da in diesem Gemälde alles auf der erhabenen Wirkung von Licht und Schattenmassen beruht, und in der großartigen Zeichnung dieses Bildes die sonst Correggio eigenen und für Bettelini's Stich passenden Zartheiten verschwinden.

Dahingegen strebt Peter Anderloni mehr auf Ausdruck in den Formen hin; doch hat sein Stich oft etwas zu Glänzendes, wie der der neuern Franzosen, und seine Zeichnung ist nicht immer streng. Sein Moses, der Midian's Töchter gegen die Hirten vertheidigt, welche sich des Brunnens bemächtigt haben, aus welchem die Mädchen Wasser zu

schöpfen ausgingen, nach Nicolas Poussin, ist hinsichtlich des gewandten und vollendeten Stichs ein Meisterwerk; und als bedeutendes historisches Bild von tief aufgefaßtem Ausdruck, verdient sein Christus und die Ehebrecherin nach Titian unsern ganzen Beifall.

Sein Christus nach Calistus Landensis zeigt in einem kleinen Raume die große Geschicklichkeit des Stechers, welcher durch den Maler, der sein Bild reich mit Verzierungen ausstattete, veranlaßt wurde seine Fertigkeit im Ausdrücken von verschiedenartigen Stoffen und Vergoldungen zu zeigen.

Noch ganz neuerlich aber hat sich Anderloni durch die von Engeln verehrte Madonna nach Titian als wahrhaft großer Meister gezeigt, der Schönheit der Zeichnung als erste Forderung an den Stecher anerkennt, und in Formen höchste Anmuth und Würde zu vereinen versteht. Demohnerachtet hat dieser treffliche Meister dem Glanze des Stichs wohl zu viel Rechte eingeräumt, dadurch der plastischen Wirkung der Zeichnung geschadet und die Harmonie gestört; wenn er auf der andern Seite auch unsere Bewunderung der Führung des Grabstichels erzwungen hat.

Giovita Garavaglia neigt sich zu des Vorigen Stichmanier hin, und hat durch die Tochter He-

rodias nach Lovino uns zu großen Erwartungen veranlaßt.

Pietro Fontana strebt nach einer großen Manier, in welcher sich die Weichheit der italienischen und die Kühnheit der englischen Schule vereinen, und bedient sich häufig der Zwischenarbeiten, um das Netzartige der Schraffire zu mildern. Sein Ecce Homo nach Guercino in sehr großem Format ist in dieser Hinsicht ein Meisterwerk.

Ignazio Pavon, der eine Mutter mit zwei Kindern nach Annibal Caracci geliefert hat, strebt mit Erfolg nach einem kräftigen Vortrag.

Rosaspina hat unter den Italienern am meisten dazu beigetragen, daß auf eine glänzende Grabstichelarbeit hingestrebt wird.

Pietro Bonato befleißigt sich ebenfalls eines kräftigen Vortrags, und vielleicht wird dieses Bestreben an solchen zarten Bildern, wie die Madonna nach Correggio, zu auffallend; so daß eine Verschmelzung seiner frühern Manier, in welcher er das Marienbild von Montenero stach, mit seiner jetzigen zu wünschen, und zugleich mehr Berücksichtigung der Formen von ihm zu fordern wäre.

Joseph Benoglio hat durch den Stich nach der Madonna, welche der heilige Ambrosius malen ließ, einen Beweis von Geschicklichkeit gegeben,

welcher achtenswerth ist, obwohl wir Treue der Nachbildung und Harmonie im Stich vermissen.

Felice Zuliani hat sich durch ein großes Blatt bekannt gemacht, S. Pietro Martire nach Titiano; doch reicht hier nicht bloße Milde und Leichtigkeit des Vortrags aus.

Antonio Giberti verdient unsern Beifall durch die Darstellung im Tempel nach Lovino, eines von den großen Meisterwerken dieses Künstlers. Giberti's Stich ist zart und schmiegt sich den Formen an, so daß Zeichnung immer seine Strichlagen bedingt. Das hier angeführte Blatt in größtem Format verdient unter die vorzüglichsten Leistungen aufstrebender Talente gerechnet zu werden.

Carlo Dallarocca lieferte das Seitenstück hierzu ebenfalls nach einem Freskobilde in Saronna von Lovino. Es verdient dieses Blatt gleichen Beifall, wie das vorerwähnte, und empfiehlt sich ebenfalls durch einen leichten und milden Vortrag.

Michael Bisi hat eine Madonna auf dem Thron, an dessen Stufen ein singender Engel ruht, zu der einen Seite S. Antonio, zur andern S. Barbara stehend, nach Lovino gestochen. Es ist dieses Blatt besonders wegen der schönen Harmonie im Ganzen zu loben und ein einfacher Vortrag daran zu schätzen.

Die Geschicklichkeit des Stechers ist in der neuesten Zeit unter den Italienern so ausgebildet und verbreitet worden, daß es kaum möglich ist die Namen aller derer aufzuzählen, welche mit lobenswerthem Erfolg sich mit dieser Kunst beschäftigen; und noch schwieriger ist es, alle die Nuancen des Stichs, auf welchen die Unterschiede der Arbeiten dieser sich immer vermehrenden Künstler beruhen, zu bestimmen und mit Worten zu bezeichnen. Die außerordentliche Verbreitung dieser Kunst hat zwei hauptsächliche Ursachen; die eine ist: daß die vorzüglichsten Meister, Werke von solchem Umfang in neuern Zeiten unternommen haben, daß sie sich zu deren Ausführung geschickte Gehülfen bilden mußten, welche das bloß Mechanische der Arbeit verrichten konnten, wodurch diese aber immer wieder viel lernten und sich für das wahrhaft Künstlerische selbst ausbildeten, gerade so wie es in ältern Zeiten mit den Malern der Fall war. Die zweite Ursache der Vermehrung der Kupferstecher ist aber der Verfall der Malerei: denn da diese Kunst wenig mehr leistete was Theilnahme erregen konnte, das wenige Vorzügliche aber so im Preise durch Seltenheit stieg, daß es nur noch für eine kleine Zahl von Kunstfreunden erreichbar ward, so stieg die Liebhaberei zu einer Kunst, deren Producte viele Kunst-

freunde im Stande waren, sich verschaffen zu können, und welche anerkannte ältere Meisterwerke vervielfältigend überlieferte.

Diese Art und Weise der Verbreitung der Kupferstecherkunst, daß viele junge Leute zu dem Mechanischen der Arbeit angehalten wurden, und daß ihre Werke mit einer Art Heißhunger von den Liebhabern aufgegriffen wurden, da diese nur noch durch Kupferstiche ihre Neigung zum Besitz von Kunstsachen befriedigen konnten, selbst des trefflichen Morghen's Manier vermehrte die Gefahr, daß diese Kunst einseitig werden und bloß den technischen Theil ausbilden würde, indeß der geistigere, wahrhaft kunstsinnige einschlafen möchte. Vor dieser Gefahr scheinen die Italiener jedoch durch ihren Landsmann Joseph Longhi gesichert worden zu seyn.

Nicht nur daß Longhi in jeder Art des Stichs Proben höchster technischer Vollkommenheit abgelegt hat, gibt er zugleich den Beweis, daß die Technik stets dem Gegenstande untergeordnet und von der Form bedingt werden, nur diese auszudrücken dienen muß.

Ein Meister aber, der die Technik seiner Kunst so vollkommen besitzt, ohne sich durch Geschicklichkeit verführen zu lassen durch solche an sich zu glänzen, und nie den Hauptzweck vernachlässigt,

scheint uns das Ziel, wonach gestrebt werden soll; höchste Ausbildung der Kunstmittel und vollkommene Vereinigung dieser mit dem Zwecke, erreicht zu haben.

In der freiern Stichmanier, in welcher sich Radirung und kalte Nadel zu einer malerischen Wirkung verbinden, hat Longhi das Außerordentliche geleistet, und er übertrifft hierin selbst die größten frühern Muster.

Jean Jacque Boissieux, welcher in dieser Manier Treffliches geleistet hat, muß Longhi nachstehn, denn nicht nur daß jener durch zu helle Reflexe eine unwahre Wirkung erkünstelt, ist in seinen Strichen nicht jenes freie Spiel, das unter dem Schein der Zufälligkeit die künstlerische Zweckmäßigkeit verbirgt, und welches uns in folgenden Longhischen Arbeiten erfreut und zur Bewunderung nöthigt.

In freier Manier stach Longhi den Philosophen nach Rembrandt's Gemälde für das Musée français. So vorzüglich in diesem zum Bild gewordenen Kupferstich auch die Lichtwirkung gelungen ist, so hat sich doch der Meister selbst noch in einem zweiten Blatte in dieser Manier übertroffen, welches er 1804 nach einem Gemälde aus Rembrandt's Schule aus seiner eignen Sammlung gestochen hat, das Portrait eines unbekannten

Mannes vorstellend, in vornehmer Kleidung, mit kurz verschnittenen Haaren und Bart, der ein Buch in der linken, und einen Stock in der rechten Hand hält, auf welcher jene ruht.

Bei Longhi ist aber nichts bloß Manier, die Stichart wurde durch den Gegenstand bedingt, und geht in diesem ganz auf und wird Darstellung selbst. Ferner gehört hieher Enrico Dandolo nach Teodoro Matteini; man glaubt in der That, daß dieser Stich ein Gemälde sey, wenn es aus einiger Ferne betrachtet wird, wo die Striche sich in einander verweben und dem Auge verschwinden.

Ferner hat wohl niemand das Verhältniß der Tinten eines Gemäldes vollendeter in geregelter Grabstichelarbeit wiedergegeben, als Longhi in seiner Magdalena nach Correggio.

Diese Aufgabe war unaussprechlich schwierig, da hier die Durchsichtigkeit des Schattens, der durch hellen Reflex gelichtet wird, vom Licht unterschieden werden, immer als Schatten und doch als mittelbar erhellte, schattige Partie erscheinen mußte. Bei alle dem hat sich der Stecher der einfachsten Mittel zur Erreichung seiner Absicht bedient, und diese durch ein gestrecktes Schraffier mit kurzstrichiger Zwischenarbeit erreicht, und diese Arbeit streng in allen Theilen des Fleisches durchgeführt. Die Mo=

dification der Tinten hat Longhi einzig dadurch erreicht, daß diese Schraffire und kurzen Striche in dem vom Reflex erhellten Gesichte zarter, in dem Schlagschatten kräftiger gehalten sind, jene verschobenen Vierecke der Schraffire im Gesicht im Ganzen sich nach der Form desselben abwärts runden, diese in dem Schatten auf der Brust mehr in größern Bogen und horizontaler beugen. Ja, sogar das Feuer des Ultramarin im Gewande ist gegen die Frische des gesättigten Grüns in der Landschaft so viel als möglich durch scharfgeschnittene kräftige Strichlagen ausgedrückt, indeß die Landschaft äußerst frei behandelt ist. Obwohl wir noch behaupten, daß es nicht die eigentliche Aufgabe der Kupferstecherei sey, die Wirkung der verschiedenen Farben der Malerei auszudrücken, wenn durch diese nicht die Formen ausgedrückt werden, und der Kupferstecher niemals Colorist seyn und werden kann; so hat doch Longhi uns in diesem Blatte gezeigt, wie weit der Kupferstecher in dieser Art Aufgaben es treiben, und dem Unerreichbaren, was er daher lieber nicht unternehmen sollte, sich nähern kann.

Ganz der Kupferstecherkunst angemessen ist dagegen die Vision des Hesekiel nach Raphael. Dieses kleine Bild hat eine solche innere Größe der Formen und ist so plastisch gedacht, daß der Kupfer-

stecher hier auf gestaltendes Hervortreten der Formen seine ganze Thätigkeit richten mußte. Es ist dies Longhi erstaunenswürdig gelungen, und so hat er auch diese Aufgabe, den Gehalt eines Kunstwerkes ganz in die Form zu legen und den Schein von Form durch Schraffire hervorzubringen, gelöst. Dieses treffliche Blatt ist für jeden Kupferstecher belehrend und überzeugend, daß solche Bilder, in welchen das plastische Princip über das malerische das Uebergewicht hat und demnach die Gestalten am stärksten und einfach gefärbt, auf lichtem Grunde kräftig hervortreten, diejenigen sind, welche die mächtigste und edelste Wirkung im Stich hervorbringen, und daß es also ein Vorurtheil der Kupferstecher ist, zu glauben, daß die Bilder ein gesperrtes, auf die Figuren concentrirtes Licht haben, nur die näher tretenden, beleuchtetsten Stellen sich durch Heiligkeit hervorheben und die Conture in das Dunkel des Grundes übergehn müßten, um sich für Kupferstecherei zu eignen.

Nun gibt es eine dritte und schwierigste Aufgabe, solche Bilder, in welchen weder ein Hauptlicht, noch ein energisch-gefärbter Gegenstand vorherrscht, über welche ein allgemeines heiteres Licht sich verbreitet und alle Gestalten vollständig entwikkelt, einander im Gleichgewicht halten. Ein Bild

dieser Art ist die Vermählung der heiligen Jungfrau von Raphael.

In einem solchen Falle kann der Stecher nur bescheiden hinter den Maler zurücktreten, und muß, um dies zu thun, seine ganze Kunst aufbieten, und die Sucht, als Künstler in seiner Art zu glänzen, ganz aufgeben. Jener heitern Harmonie von Licht und Farben, mit welcher der Maler uns entzückt, kann der Stecher nur die einfachste Behandlung und größte Harmonie in den Strichlagen gegenüberstellen, welche aber eben darum Wohlgefallen ohne Staunen erregen wird. In den Formen muß er das tiefe, in Gestalten sich verkündende Leben auffassen, und in seelenvoller, vollständiger Zeichnung wiedergeben, und auf alle Theile gleich aufmerksame, gleich liebevolle Behandlung verwenden. Dies hat Longhi denn auch in seinem Stiche nach dem angeführten Bilde von Raphael gethan, und so zugleich diese dritte und schwierigste Aufgabe gelöst, durch dieses gehaltvoll bescheidene Werk aber auch weder bei Nichtkennern, noch bei dem Troß nach Aufsehen strebenden Kupferstechern, den Dank erworben, den diese Arbeit verdient, durch welche er die Kupferstecherkunst auf ihren eigenthümlichen und richtigen Standpunct zurückführt, auf

welchem sie nicht nach malerischen Effecten, sondern nach Darstellung von Form strebt.

Wenn wir nun diesen Standpunct, auf welchem die Kupferstecherkunst, als vollendetste Zeichnung in einer Farbe, auf welchem sie jetzt steht, gegen den halten, auf welchem sie zu Finiguerra's Zeit stand, so sehen wir den Kreis geschlossen, und sie glücklich zu ihrer naturgemäßen Bestimmung, der Zeichnung, zurückgekehrt; denn indem sie mit zaghaften, durch wenig Drucker und unvollkommen schraffirte Schatten unterstützten Conturen begann, deutete sie schon ihre wahre Bestimmung zur in Formen bildenden und darstellenden Kunst an; diesen ihren Endzweck erfüllt sie jetzt, ausgerüstet mit höchster Technik und Erfahrung.

Wenn wir hoffen dürfen, diesen Kreislauf auf geschichtlichem Wege dargestellt und zu ästhetischer Erkenntniß gebracht zu haben, so ist unsre Absicht erreicht. Um der Erreichung unsers Zwecks aber gewiß zu seyn, daß durch unsere Darstellung wirklich eine Anschauung sich gestaltet, gleichsam ein organisches Ganze vor die Seele tritt, weshalb wir dies ästhetische Erkenntniß nannten, wollen wir zum Beschluß die Hauptmomente, welche wir in den verflossenen Abenden durchgegangen sind, zusammenstellen; denn eine Begebenheitenaufzählung nach

Ort und Zeit ist in höherem Sinne noch keine Geschichtsdarstellung, wenn sie nicht in allen einzelnen Momenten ein alle durchdringendes, alle verbindendes Leben kundthut, und so die productive Thätigkeit anregt, daß das Geschehene als geschehend vor den Geist hintritt.

Erster Abend.

Die Kupferstecherkunst entstand im 15ten Jahrhundert, als der Culturzustand der Völker mehr eine abstractere, wissenschaftliche Richtung annahm, und die praktische Kunstthätigkeit mit der Thatkraft ermattete.

Sie ist also das Zeichen der Zeit und Product der Zeit, und zugleich werden hierdurch ihre Gränzen bestimmt, und innerhalb dieser ist ihre Bestimmung zu setzen.

Mit Finiguerra um 1460, ist der früheste, festeste Anfangspunct der Geschichte dieser Kunst zu setzen, ohne daß behauptet wird, daß nicht früher Versuche dieser Kunst stattgefunden hätten, welche aber nicht ins Leben traten, und also auch für die Geschichte verschwunden und ohne Bedeutung sind.

In Finiguerra und seiner Zeitgenossen und Nachfolger Werken zeigt sich die Bestimmung dieser Kunst, welche diese ist, auf einer Fläche Formen darzustellen.

An den Werken der verschiedenen Nationen verkündet sich schon früh der verschiedene Kunstsinn und Charakter derselben.

Zweiter Abend.

Die Kupferstecherkunst wird im 16ten Jahrhundert hauptsächlich durch Deutsche und Italiener weiter ausgebildet. Die Deutschen entwickeln besonders den technischen Theil, die Italiener den ästhetischen. Die Deutschen bilden hauptsächlich die durch Schatten und Licht in die Sinne fallende Darstellung aus, die Italiener mehr Umrisse und Formen. Dieses wird gesucht theils durch Kupferstiche und Belege zu zeigen, theils durch biographische Schilderung anschaulich zu machen.

Dritter Abend.

Gegeneinanderstellung von Dürer und Raimondi und allmäliges sich Hinüberneigen der Richtung der deutschen Schule zu der italienischen, welches als ein nothwendiges Ereigniß zu betrachten

ist und aus der ursprünglichen Natur dieser Kunst hervorgeht, diese Naturbestimmung ist Darstellung der Form; Schatten und Licht das Mittelglied zwischen Form und Malerei.

Georg Penz kann unter den Deutschen als derjenige betrachtet werden, welcher am harmonischsten den deutschen und italienischen Kunstcharakter miteinander vereinte, und Heinrich Aldegrever's Werke als solche, in welchen zwei einander widerstrebende Elemente miteinander ringen.

Altdorfer bezeichnet die Rückschritte der deutschen bildenden Kunst, und die Hopfer's das Schwanken der deutschen Schule.

Vierter Abend.

Der durchgehende Charakterzug in der niederländischen Schule ist realistisch. Dieser nöthigte einerseits die Technik zu vervollkommnen, andrerseits lenkte er die Kupferstecherkunst von Verfolgung ihres Zieles und ihrer Bestimmung ab. Dieses setzt die Kupferstecherkunst in Widerstreit mit sich selbst. Golzius Persönlichkeit beschleunigt das Zerfallen die-

ser Kunst, und die Maler greifen zu einer eigenthümlichen Manier, der Radirung.

Fünfter Abend.

Bei den Franzosen zeigen sich erst spät sichere Spuren von der Ausübung der Kupferstecherei. In späterer Zeit empfängt die französische Schule fremde Einwirkungen, und zwar von Italien herüber, als dort die Kunst selbst auszuarten anfing. Die Kupferstecherkunst dient daher zwar edlen, aber doch Nebenzwecken, der Verbreitung des königlichen Glanzes und des Nationalstolzes. Die Kupferstecherei wird also nicht als Kunst, sondern auf eine mehr das Seltsame suchende Art betrieben. Hierdurch wird aber doch die Technik auf vielfältige Weise erprobt und gefördert, bis diese ihren höchsten Standpunct erreicht hat. Hieraus entsteht aber ein neuer Irrweg, auf welchem die Kupferstecherkunst die Malerei zu erreichen sucht, und Hell und Dunkel wird von den Kupferstechern nicht bloß als Schatten und Licht betrachtet, durch welche Formen auf einer Fläche dargestellt werden sollen, sondern als Farbe. Dorigni sucht die Kupferstecherei auf ihre

ursprüngliche Bestimmung zurückzuführen; allein da den Franzosen der Sinn für Schönheit der Formen nicht aufgegangen und die Technik zu selbstständig geworden war, bleibt sein Beispiel ohne Einwirkung.

Sechster Abend.

Gerard Edelink vollendet die Verbindung zwischen der französischen und niederländischen Stecherschule und zugleich auch die technischen Mittel, durch welche die Kupferstecherkunst sich von ihrem ursprünglichen Zwecke, Darstellung der Form, entfernt und zur Malerei hinüberstrebt; jedoch erhalten diese Mittel in Edelink's Hand noch die edelste Anwendung, und wenn er auch zur Malerei sich hinneigt, so geschieht dies mit Mäßigung und Unterordnung unter die Zeichnung.

Siebenter Abend.

Die Malerei sinkt in den Niederlanden zur Manier herab, und mit ihr die Kupferstecherei. Rubens eröffnet eine neue Naturansicht den Malern, welche belebend wird, da sie in Uebereinstim-

mung mit den Grundlagen des niederländischen Kunstcharakters steht und zeitgemäß ist. Rubens Verdienst ist, eine kräftige Anschauung des Realen in der Menschennatur gefördert zu haben, und dies hob die Kunst überhaupt, und insbesondere auch die Kupferstecher, welche durch die vermehrte Thätigkeit der Maler größere Aufforderung zu umfassendern Arbeiten erhielten.

Da sowohl Form als Farbe durch Rubens gehoben wurde, und beides in seinen Werken in einer unzertrennlichen Harmonie steht, beides innig verbunden nur Darstellung reiner Naturanschauung gibt, so strebten die Kupferstecher darnach, Form und Farbe durch ihre Stiche auszudrücken, und Edelink vollendete dies, so weit es der Kupferstecherei möglich ist; er ist, so zu sagen, der größte unter allen, welche die plastische und malerische Richtung der Kupferstecherei zu vereinen strebten.

Achter Abend.

Im 17ten Jahrhundert kamen alle Künste in Deutschland in Verfall, und mit ihnen auch die Kupferstecherei, da es an geistiger Belebung den Deutschen durchaus fehlte, und Kriege alle Kräfte

in Anspruch nahmen und aufrieben. Eine Schwächlichkeit des Gefühls und ein Kränkeln der Phantasie ging daraus hervor, so daß alle künstlerische, bis zum Schaffen sich erhebende Anschauung aufhörte. In dieser beklagenswerthen Zeit lebte Hollar, der mehr eine schöne als große Natur genannt werden kann, und äußerst zart und tief nachfühlend und das Gegebene auffassend, aber nicht selbst schaffend war, weshalb seine Werke liebevolle Nachbildungen von Natur und Kunstgegenständen, aber nicht aus eigener Weltanschauung hervorgegangene Darstellungen sind. Dieser treffliche Mann, in dessen Werken eine durchaus harmonische Thätigkeit und kräftige Ausdauer sich zeigt, verblieb nicht einmal seinem Vaterlande, sondern fiel England anheim.

Neunter Abend.

Aus Frankreich bringen Deutsche die Kupferstecherkunst wieder zurück, und durch Deutsche wird die ausgebildete Technik dieser Kunst in Frankreich fortgepflanzt. Der Sinn für große Meisterwerke früherer Zeit war in Frankreich und Deutschland noch nicht wieder erwacht und die bildenden Künste der neuern Zeit standen zu niedrig, um Einfluß

auf die Kupferstecherei zu gewinnen, so daß diese selbstständig sich ausbildete und die Kupferstecher mehr ihre Geschicklichkeit zu zeigen als den Formen nachzustreben arbeiteten.

Das Anhäufen in Paris von Kunstwerken aus älterer Zeit brachte für die Kupferstecherei eine günstige Wendung hervor, und die Franzosen kehrten zu den reinen Zwecken der Kupferstecherkunst zurück, indem sie nach solchen Bildern arbeiteten, in welchen die Farbe als Mittel dient die Form auf einer Fläche darzustellen und diese der Hauptzweck der Darstellung ist.

Das Zurückführen der Kupferstecherkunst auf Darstellung von Formen hat unter den Franzosen August Boucher-Desnoyers, unter den Deutschen F. v. Müller zuerst wieder eingeführt, und hauptsächlich durch die Stiche nach Raphael's Bildern.

Zehnter Abend.

Erst sehr spät gelangen die Engländer zur Ausübung der bildenden Künste und besonders der Kupferstecherkunst. Nicht rein künstlerische Zwecke beleben ihre Maler und Kupferstecher, welche mehr Humoristen, wie z. B. Hogarth, und nach Erwerb

und Ruhm strebende Techniker sind, wie z. B. Sharp. In einem sehr beschränkten Fache der Landschaftsstecherei kam ihnen ihre technische Fertigkeit sehr zu Statten, doch bleibt die trefflichst gestochene Landschaft nur ein Schatten von einem Landschaftsgemälde. Strange, ein Mann von ausgezeichneten Anlagen und einem selbst unter ungünstigen Verhältnissen unauslöschlichen Sinn für Schönheit der Form, hält der Ausartung der Manier, welche zu theatralischen Effecten hinstrebt, noch einigermaßen das Gegengewicht, und befestigt sich in einem reinern Styl in Italien, indeß Bartolozzi in England zum Manieristen wird. Holloway hat zwar die Sharp'sche Manier vervollkommnet, allein die Technik bleibt ihm doch oberster Zweck und der Gegenstand nur Gelegenheit, die Geschicklichkeit zu zeigen, in welcher der feste englische Charakter unverkennbar vorherrscht.

Elfter Abend.

Raphael und Michel Angelo beherrschen die Kunst in Italien.

Raphael's Einfluß erhält sich lange und führt die Kupferstecher auf der rechten Bahn, bis Michel

Angelo's Nachfolger in Manier verfallen und einen Anhang unter den Stechern gewinnen.

Jene ursprüngliche Reinheit der Formen geht verloren, und mit den Formen auch der Vortrag; beide verwildern und zuletzt wird mit Vernachlässigung beider coquettirt. Schon in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts tritt der Verfall der Künste in Italien ein, und einige Kupferstecher greifen in der Verwirrung nach ältern Vorbildern, andere folgen der Verderbniß, und Battista Franco sucht in der Antike Rettung für sein Zeitalter, stirbt aber, ehe durch seine Werke ein besserer Styl sich verbreiten konnte.

Diese Ausartung der Kupferstecherei und die Gährung unter den Malern veranlaßte diese, ihre Werke selbst, jeder nach seiner Weise und in seinem Style, zu radiren, und dadurch sinkt diese Kunst immer tiefer.

August Carracci, ein Mann von ausgezeichneten Talenten und vielseitiger Bildung, beginnt mit Ernst die Kupferstecherkunst wie auf Reinheit der Formen, so auf eine geregelte Behandlung zurückzuführen, und läßt die Fortschritte der Niederländer in dieser Kunst nicht unbeachtet. Noch war es nicht an der Zeit, daß Carracci's Beispiel durchdringen konnte, allein es ward dadurch ein besserer

Sinn im Einzelnen geweckt. Es scheint fast als hätte die Kunst bis zum Rand des Abgrunds, bis zum Gipfel der Manier geführt werden müssen, um vor sich selbst und ihrem Verderben zurückzuschaudern und umzukehren. Es waren aber nicht die Maler, nicht die Bildhauer, welche sich zum Bessern zurückwendeten, sondern Sante Bartoli, ein Kupferstecher, der auf die antiken Werke aufmerksam machte, und so gleichsam ein Prophet und Vorgänger einer bessern Zeit der Kunst wurde, welche allerdings nicht sogleich, wohl erst nach einem Jahrhundert erfolgte.

Der gegebenen Richtung folgen Peter und Farao Aquila und Dorigny, und so bereitet sich das Zeitalter Winkelmann's vor.

Bartolozzi wendet sich nach England; um so einflußreicher wird aber Volpato für die Kunst in seinem Vaterlande. Indem dieser ausgezeichnete Mann nicht bloß bei der Nachbildung der Antiken stehen blieb, sondern so umfassende Arbeiten nach Raphael unternahm, führte er die Kunst selbst um einen bedeutenden Schritt weiter, und gibt vielen Künstlern Gelegenheit sich in der Technik auszubilden; aber nicht nur dies allein, er begründet dadurch von neuem, einen gereinigten, sich zu Raphael hinwendenden Kunstsinn.

Domenico Cunego's Bestreben wirkt mit dem

des Volpato zusammen; durch Letztern werden aber mehrere treffliche Schüler gebildet, unter denen Raphael Morghen und Johann Folo vorzüglich genannt zu werden verdienen.

Mehrere neuere Kupferstecher werden wieder durch diese gebildet, oder doch erweckt.

Vor Allen verdient als Schlußstein des Ganzen Longhi betrachtet zu werden, der die ursprüngliche und natürliche Bestimmung der Kupferstecherkunst, Darstellung von Form vermittelst (durch Striche nachgeahmter) Schatten, mit höchster technischer Vollkommenheit erfüllt.

Vorschläge

zur

Verbesserung deutscher Kunst-Akademien

und dabei

zu berücksichtigende Schwierigkeiten.

Im dritten Band: Ueber Kunst und Alterthum, erschien eine Abhandlung: Vorschläge zu Einrichtungen von Kunstakademien, rücksichtlich besonders auf Berlin, 1821.

Man fragt billigerweise, ob denn bei den bestehenden Akademien eine Veränderung ihrer Einrichtungen nöthig sey? — Um diese Frage zu beantworten, müssen wir erst zwei andere uns vorlegen: Erfüllen die Akademien, so wie sie jetzt eingerichtet sind, ihren Zweck? und dann: Hat die Zeit, in der wir leben, eine von der verflossenen so entschieden veränderte Richtung, welche nach einem zu billigenden Ziele hinstrebt, daß dadurch eine Umgestaltung der Kunstschulen erforderlich ist? Der alte Spruch: die Kunst ist lang und das Leben kurz. faßt den Grund in sich, weshalb Kunstschulen unentbehrlich sind, und stellt zugleich den richtigen Gesichtspunct auf, aus welchem der Zweck der Kunst-

akademien betrachtet werden muß. Viele, reich mit Naturgaben ausgestattete, und darum nach freier Entwickelung strebende junge Männer fühlten sich in ihrer Ausbildung durch Akademien, welche auf das Bedürfniß einzelner Naturells nicht Rücksicht nahmen, mehr gehemmt als gefördert, und so kam es, daß man so weit ging, zu behaupten: Kunstschulen wären schädliche Einrichtungen, welche die eigenthümlichen Geistesanlagen der Einzelnen unterdrückten. Man berief sich auf Beispiele aus alten Zeiten, in welchen noch keine Akademien eingerichtet waren, und Künstler sich unter der Leitung einzelner Meister bildeten, zu denen die gegenwärtigen in Akademien gebildeten Künstler aus ihrer Niedrigkeit emporblicken, und sie als unerreichbare Muster verehren. Man berücksichtigte dabei aber nicht, daß es jetzt überhaupt an Meistern fehlt, welche fähig sind erhabene Talente zu entwickeln, und wenn solche hie und da noch gefunden werden, es diesen an Gelegenheit mangelt, Schüler hinreichend zu beschäftigen und sich ihrer als Gehülfen zu bedienen, wodurch diese thätig in die Kunst eingeweiht werden. Cornelius ist der einzige Meister, der eines großen Auftrags sich erfreut, und es ist ein Glück für ihn und die Kunst, einen so erhabenen und einsichtsvollen Beschützer, wie der Kronprinz von Baiern

wirklich ist, gefunden zu haben. Ferner wurde bei dieser Behauptung gar nicht bedacht, daß einzelne Beispiele gar nichts entscheiden. Wenn Benozzo Gozzoli seinen Lehrer Fiesole, Leonardo da Vinci den Verochio und Raphael den Perugino übertraf, und diese Geister mit freier Selbstständigkeit sich entwickelten, so liegt der Grund hiervon in den eminenten Anlagen, in den freigebornen Seelen selbst. Für diese einzelnen Beispiele ließen sich tausend andere aus der Kunstgeschichte anführen, welche beweisen, daß an einzelne Meister hingegebene Schüler sclavische Nachahmer ihrer Lehrer blieben, die Eigenthümlichkeit, welche wir bei den Menschen voraussetzen, unterdrückt wurde, und so die Kunst im Ganzen, so wie in einzelnen Individuen aufgehalten, sogar oft zurückgesetzt wurde. War dies nicht bei den meisten Schülern des Peter Perugino der Fall? Sieht man es nicht auffallend an den Anhängern des da Vinci? Wem ist nicht die Tyrannei bekannt, welche Dionysius Calvart über Zampieri ausübte? Lovino selbst und Marco d'Oggionno, so reich auch die Phantasie dieser Beiden war, hatten die in da Vinci's Werken so häufig vorkommende Lieblingsphysiognomie ihrer Einbildungskraft so tief eingeprägt, daß in ihrem schönsten und freisten Werk selbst immer noch jenes lächelnd träumerische

Leonardische Gesicht durchblickt. Sind nicht Raphael's Jugendwerke selbst denen seines Lehrers sehr ähnlich? — Der Styl eines großen Meisters, das heißt, die Form der Darstellung, welche durch die subjective Naturanschauung bedingt wird, artet in dem sclavisch nachahmenden Schüler zur Manier aus, und Manier ist todte Form, nicht von einer Anschauung bestimmte, beseelte Gestalt. Der Gefahr, eine Manier anzunehmen, ist ein Schüler bei einem Meister mehr ausgesetzt, als wenn ihn eine wohleingerichtete Kunstschule bildet: denn das erste Erforderniß einer solchen ist, daß dem Schüler bloß das Positive und rein Wissenschaftliche der Kunst gelehrt werde. Das Ideelle muß der Eigenthümlichkeit des Kunstjüngers überlassen bleiben.

Leider ist bei allen gegenwärtig bestehenden Kunstschulen zu bemerken, daß das Positive der Kunst und das rein Wissenschaftliche als Nebensache behandelt und mehr darauf hingearbeitet wird, dem Schüler eine Form der Darstellung aufzudringen, je nachdem sie eben Mode, oder den Lehrern eigen ist. Man fängt bei den meisten Kunstschulen den Unterricht damit an, daß den Schülern Zeichnungen von einzelnen Theilen des Menschenkörpers, dann ganze Figuren, und nachmals Compositionen vorgelegt werden, woran sie Hand und Auge üben sollen.

Der Schüler, der, ohne durch Kenntniß der Anatomie, Perspective und Beleuchtung vorbereitet zu seyn, solche Musterblätter copirt, wird sich bloß an die Erscheinung halten, ohne eine Kenntniß des Menschenkörpers zu bekommen, und auf diese Weise eine Manier annehmen, ehe er noch einen Begriff von Gestalt hat. Nun geht der Lehrling schon mit einer angenommenen Manier zum Zeichnen von Abgüssen und Original-Antiken über; da aber gründlicher Unterricht in den Elementarkenntnissen ihm noch mangelt, so wird er schwerlich diese Vorbilder auffassen und begreifen, sondern sich beim Nachzeichnen mehr der Zeichnungen erinnern, welche er früher copirte; und um aus seiner Verlegenheit sich zu reißen, zeichnet er diese Vorbilder, nicht wie er sie sieht, sondern so wie ihm die Zeichnungen nach menschlichen Figuren seiner Einbildungskraft vorschweben, an welchen er im Anfange seiner Lehrjahre die Führung des Griffels erlernen und üben sollte. In dieser Befangenheit zeichnet der Schüler in der Folge auch Acte. Der Augenblick wäre gekommen, um sich von einer unbewußt angenommenen Manier zu befreien; allein es tritt unmehr der Lehrer beschränkend ein, welcher die Modelle nach seiner Weise wählt und stellt und die Actzeichnungen corrigirt. Es ist also ein Glück, wenn

der Lehrer, der die Klasse der actzeichnenden Schüler leitet, ein verständiger vorurtheilsfreier Mann ist. Den Beschluß der akademischen Lehrjahre macht gewöhnlich das Copiren von Gemälden, wo dann der Schüler dem Geschmack des Lehrers ganz unterworfen ist, und dieser ihn nun völlig in seine Manier einübt. Daß diese Schilderung nicht übertrieben ist, wird jeder Unparteiische zugestehen und demnach zugeben müssen, daß die meisten Kunstschulen einer Verbesserung bedürfen.

Der Zweck einer Akademie der bildenden Künste ist doch kein anderer als den langen Weg des Lernens abzukürzen aber nur das Erlernbare soll gelehrt, nicht eine Manier, ein Geschmack dem Schüler eingeimpft werden.

Die zweite Frage: ob die neuere Zeit eine im Vergleich mit der verflossenen so entschieden veränderte Richtung, welche nach einem zu billigenden Ziele hinstrebt, hat, und dadurch eine Umänderung auch in den Kunstschulen nöthig mache? bleibt uns noch zu beantworten übrig.

Nachdem die bildende Kunst ihre mächtige Beschützerin, die katholische Kirche, verloren hatte, da ganze Staaten sich von ihr losgerissen, fröhnte die Bildnerei als feile Magd der Welt, der Mode, der Eitelkeit und dem Luxus. Dies führte unleugbar

den Verfall der Kunst herbei, denn nachdem sie weder innere Beseelung von der Religion, da man für diese erkaltet, noch von einem heiterkräftigen Gefühle des Daseyns in Raum und Zeit, da dieses erschlafft war, Belebung, und eben so wenig von freudiger Volkskraft zu großen Nationaldenkmalen aufgefordert, Begeisterung empfing, so sank sie immer tiefer. Selbst Kirchenbilder bekamen das Ansehen von Decorationsstücken, die Wirkung, nicht die Darstellung des Gegenstandes berücksichtigten die Künstler, ihr Leisten ward ein Bestreben zu gefallen, und selbst die Portraitmalerei artete in Weichlichkeit und Flachheit aus. Wie sehr Publicum und Künstler sich gegenseitig verdarben, beweisen die Kunstwerke aus der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Das Auge wurde so verzärtelt, daß es reine glänzende Farben nicht mehr ertragen konnte, und feste bestimmte Zeichnung ihm hart erschien. Ein Bild von Eyk, obwohl alle Maler von diesem lernen sollten, hätte kein Auge ertragen können, ohne zu erblinden vor Licht und Farbenpracht desselben. Raphael's Grablegung ward als hart in der Zeichnung verworfen, und nur die nachgedunkelte Transfiguration und die Madonna della Sedia wurden von den Malern als Raphael's größte Kunststücke bewundert, um seine übrigen

Meisterwerke nicht loben zu müssen, welche sonst ihren eigenen Machwerken das Urtheil gesprochen hätten. Mit dem Wort gothique wies man alles schnöde zurück, was der Kunst wieder aufhelfen konnte. Wie war es also anders möglich, als daß die Meister den Schülern der Kunst beim Unterricht nur eine Manier überlieferten, in welcher sie schnell und oberflächlich Bilder verfertigen konnten!

Wenn wir die großen Erzeugnisse in allen Wissenschaften berücksichtigen, besonders den Ernst und die Tiefe, mit welcher Philosophie in unsern Tagen behandelt wird, nachdem sie im Anfang des verflossenen Jahrhunderts zu einem bloßen Verstandesspiel ausgeartet war, und frechster, leerer Skepticismus sich ihres ehrwürdigen Namens angemaßt hatte; wenn wir der schweren Prüfungen des deutschen Volks gedenken, und des daraus hervorgehenden Gefühls eigner Kraft und Bewußtseyns seiner individuellen Natur, die Poesie der Deutschen, die sich nach allen Seiten ausbildet, betrachten, so müssen wir den Zeitgenossen, unter welchen sich ehrwürdige Greisenhäupter befinden, und andere, welche in voller Kraft und Blüthe stehen, den Vorzug vor ihren Vorgängern einräumen.

Wenn wir so erwägen, was in einem Zeitraume von hundert Jahren sich geändert hat, so

können wir den Wunsch nicht unterdrücken, daß auch die Einrichtungen der Kunstakademien nachfolgen und den höheren Forderungen, welche gegenwärtig in allen Bestrebungen geistiger Entwickelung gemacht werden, Genüge leisten mögen. Einer der ehrwürdigsten Kunstkenner hat die Richtung seiner jüngern Landsleute mit folgendem zusammengesetzten Epitheton bezeichnet: „Neudeutsche religiospatriotische Kunst," und Gegner der neuen Schule, durch diesen Ausdruck ermuthigt, verwarfen sie mit dem Vorwurf eines mystischen Strebens. Es ist dieser Ausdruck von Vielen sehr übel ausgelegt und aufgenommen worden. Mir scheint es, als wenn dieses Beiwort, recht verstanden, vielmehr einen Lobspruch enthielte und die treffendste Bezeichnung des Strebens der neuen Periode der bildenden Kunst sey. Denn ist nicht jedes erhabene Kunstwerk in dem edelsten Sinne mystisch zu nennen? inwiefern es dem Verstande unbegreiflich bleibt, wie dadurch eine Idee in ein Wirkliches sich verwandelt, ein Uebersinnliches zu einem Wahrnehmbaren wird, und das Kunstwerk Symbol selbst des Göttlichen ist. Daß die neuere Kunst, nachdem sie im Dienst der Welt erschlafft war, sich mehr der Darstellung von religiösen, oder doch auf Religion Bezug habenden Aufgaben hinwendet, wird nicht geleugnet,

und gereicht ihr ebenfalls zum Ruhme. Wenn wir das „patriotisch" so verstehn, daß unsere Landsleute mit Vorliebe für die Eigenthümlichkeit des deutschen Volks und dessen große Anlagen den Weg betreten, auf welchem große deutsche Meister in der Kunst vorangingen und welcher leider zu lange verlassen lag, ist ebenfalls lobenswerth, denn nur zu lange waren die Deutschen Franzosen und Italienern nachgetreten. Der Deutsche kann und soll weder Franzose noch Italiener, und eben so wenig Grieche werden, vielmehr das, wofür er geboren ist, rein und edel ausbilden. Alle Nachahmung bleibt unvollkommen, nur Eigenthümlichkeit kann sich harmonisch entwickeln. Passend ist auch, was Agrikola schon 1530 äußert, in Bezug auf die deutsche bildende Kunst anzuwenden: „Alle Nationen haben ihre Zungen und Sprachen in Regeln gefaßt, auch in Chroniken und Handbücher verzeichnet, wo etwas Ehrliches und Männliches gehandelt, oder etwas Künstliches und Höfliches ist geredet worden von den Ihren. Allein wir Deutschen sind Deutsche und haben solches vergessen, das Unser gering geachtet, wie ehrlich es auch gewesen, und auf anderer Leute und fremder Nation Wesen, Sitten und Geberde gegaffet, gleich als hätten unsere Vorfahren nie nichts gehandelt, geredet, gesetzt und geordnet, das ihnen ehr-

lich und rühmlich nachzusagen wäre." — Es ist nichts mehr zu beklagen, als daß in Deutschland so lange das Trefflichste, was Deutsche und diesen verwandte Völker, Niederländer und Schweizer, in ältern Zeiten leisteten, vergessen wurde und unbekannt blieb. Wenn von deutschen Meistern die Rede war, so dachte man nur an Cranach und Dürer. Den Erstern kannte man fast bloß aus Nachahmungen, den Letztern beurtheilte man bloß aus Kupferstichen und Holzschnitten. Eyk, Baldung Grun, Schäuflein und M. Schaffner waren nur Wenigen den Namen nach bekannt. Auch dies hat sich geändert, so daß wohl niemand mehr wagt für einen Kunstkenner gelten zu wollen, ohne wenigstens die in Bezug auf deutsche Schule höchst wichtige Sammlung der Herren Boisserees und die Schleißheimer Gallerie gesehen zu haben.

In dem Sinne, wie wir das Beiwort „mystisch-religiöspatriotisch" gedeutet haben, lassen wir uns sehr gern diese Charakterisirung des Kunstbestrebens unserer Zeitgenossen gefallen. Jene Abhandlung selbst war wohl nicht gegen die, welche im wahren Sinne das Treffliche vaterländischer Kunst aufsuchen, durch Liebe und Glauben ihren Werken eine höhere Weihe zu geben beabsichtigen, und sich bemühen das Kunstwerk zum Symbol einer Idee

zu erheben, wodurch es sich zum Mystischen hinanschwingt, gerichtet, als vielmehr gegen Alle, welche damit einen Mißbrauch oder Spiel treiben. Das „alterthümelnd" bezieht sich ganz allein auf Letztere, und wahrscheinlich war dem würdigen Verfasser nur die Caricatur, aber nicht der Charakter der neudeutschen Kunst bekannt geworden.

Wenn nun der Charakter der neusten Kunst im edeln Sinne mystischreligiöspatriotisch ist, das Kunstbestreben im Anfang des verflossenen Jahrhunderts aber „modischgriechelndfranzösirend" oberflächlich genannt werden kann, so erheischt auch diese Verschiedenheit eine Verbesserung der Kunstschulen.

Wie wir schon erkannt haben, ist der Zweck der Akademien, das Positive, das Erlernbare, auf eine einfache Weise und möglichst gründlich den Schülern zu überliefern. Hauptsächlich muß vermieden werden, dem Schüler eine Manier beizubringen oder irgend einen Geschmack einzuimpfen. Zu berücksichtigen ist, wie die Kunstschulen mit möglichster Schonung des Bestehenden und den Forderungen unserer Zeit angemessen zu verbessern sind, wobei auf Localverhältnisse Rücksicht genommen werden muß. Hinsichtlich der Lehrmethode enthält die angeführte Abhandlung die trefflichsten Belehrungen, weshalb wir auf diese hinweisen. In

wie fern wir verschiedener Meinung sind, wird sich aus der Vergleichung unserer mit jenen Meinungen ergeben, welche anzustellen dem Leser überlassen bleibt. Rücksichtlich der Organisation einer Akademie und des Oekonomischen, möchte manche Modification, nach Ort und Zeitumständen, nöthig seyn.

Unsere Vorschläge wären folgende:

Wir nehmen drei Classen von Schülern an und zählen von unten herauf, so daß die erste Classe die Anfänger, die zweite die Lehrlinge, die dritte gewissermaßen die Gesellen-Classe, das heißt diejenigen begreift, welche den Meistern sich schon beigesellen können. Diese Classeneintheilung darf keine willkürliche seyn, sie muß sich auf psychologische Erfahrungen gründen. Sehr wichtig ist es, daß die Classen einer Kunstschule in einer Aufeinanderfolge stehen, welche gleichen Schritt mit den Perioden der Entwickelung der Geisteskräfte hält. Die ersten Erfordernisse zur Aufnahme als Schüler wären: daß der Zögling ein Alter von 10 Jahren erreicht, das 15te Jahr aber noch nicht überschritten, von seinen Vorgesetzten gute Zeugnisse aufzuweisen, im Zeichnen aber durchaus noch keinen Unterricht erhalten hätte.

Kinder unter zehn Jahren würden den Unterricht nicht fassen können, über funfzehn nicht mehr bildsam seyn. In der ersten Klasse würden mathe-

matische Kenntnisse, z. B. Geometrie und Perspective gelehrt, zugleich aber auch Anatomie, besonders mit Rücksicht auf den Bedarf des Künstlers, hauptsächlich Osteologie und eine genaue Darlegung des Muskularsystems vorgetragen. Die Hand, welche zum Zeichnen geübt werden sollte, dürfte diese Uebung bloß durch Copiren nach anatomischen Zeichnungen erlangen. Ich berufe mich auf des genialen Benvenuto Cellini's Meinung, der als ein Naturmensch das Richtige erkannte, ohne der Gründe im Einzelnen sich bewußt zu werden. Aus folgendem Grunde ist diese Forderung an die Lehrer ganz unerläßlich: Die Kindheit ist die Zeit des Lernens, denn der Mensch ist nur so lange gelehrig, als er nicht selbstthätig ist; sind Phantasie und Urtheil zur vollen Kraft gekommen, so tritt das Gedächtniß zurück, und es beginnt die Herrschaft jener. Es ist fast unmöglich, daß jemand die versäumte Zeit des Lernens von positiven Kenntnissen in einer spätern Lebensperiode nachholen kann. Jene angeführten Kenntnisse sind aber für den Künstler das, was für den Gelehrten Sprachkenntnisse sind. Sie werden durch den Verstand aufgefaßt und durch das Gedächtniß aufbewahrt.

Wenn auch jene Kenntnisse, wie z. B. Geometrie und Perspective, in ihren Gründen die An=

fänger nicht fassen könnten, so müssen sie doch die Grundsätze dieser Wissenschaften ihrem Gedächtniß einprägen.

Daß die Anfänger nach keinen andern Mustern als nach anatomischen Zeichnungen die Uebung im Zeichnen erlangen sollen, wird deshalb gefordert, weil der Lernende nur dann Kenntnisse leicht und fest in sich aufnimmt, wenn er sich mit homogenen Kenntnissen beschäftigt. Zweitens wird durch anatomische und geometrische Zeichnungen wohl die Hand und das Auge geübt, ohne daß die Phantasie angeregt wird. Wenn dieser geistige Zeugungstrieb zu früh geweckt wird, so geht er bald unter, so wie der ihm analoge physische bei vorzeitiger Aufreizung. Ueberhaupt stehen beide in wunderbarer Verbindung mit einander, und es ist in jeder Rücksicht wichtig, die Phantasie nicht vorzeitig zu wecken, denn sie wirkt dann als ein Reiz ohne Dauer und Kraft. Es ist thöricht, gewissenlos und eitle Sucht zu glänzen, die Kunstschüler zu eigenen Erfindungen anzureizen, ehe sie reif dazu sind. Gewöhnlich werden es phantasiearme Jünglinge, wenn sie als Knaben productive Genie's zu werden versprachen. Der dritte und eben so wichtige Grund, weshalb die Anfänger sich ausschließlich nach anatomischen Zeichnungen üben sollen, ist der: daß bei

geometrischen und anatomischen Zeichnungen keine Manier stattfindet, die dem Schüler eingeimpft würde, indem er vielmehr Hand und Auge erst üben soll. Ich weiß recht wohl, daß die Lehrer mit dieser Methode, welche ihrer Eitelkeit nicht schmeichelt und ihnen unbequem ist, unzufrieden seyn, und mir den Einwurf machen werden: daß man durch einen so trocknen und langweiligen Anfang die Schüler abschrecke. Dies ist aber ein sehr großer Gewinn: denn gegenwärtig gibt es gar zu viele, welche durch das Schmeichelnde des Künstlerlebens und der Anmuth der Beschäftigung, man kann sagen, zur Kunst verführt werden, ohne daß ein wahrer Beruf dazu in ihnen stattfindet. Was hilft es, daß so manche durch eine überlieferte Manier schnell den Schein von Fertigkeit annehmen und doch niemals zur Selbstständigkeit und Vollendung in der Kunst gelangen? — Eine Schwierigkeit, welche jedoch nicht berücksichtigt werden darf, ist diese: daß der Unterricht in der niedrigsten Classe die unterrichtetsten Lehrer erfordert, und diese sich gewöhnlich für zu vornehm halten, um diese Beschäftigung zu übernehmen. Da der erste Unterricht aber gerade der wichtigste ist, so sollte gar keine Rangordnung unter den Lehrern stattfinden, und wenn die Menschen aus anerzogner Eitelkeit doch eine bedürfen,

so sollte bloß Anciennetät den Vorzug an Rang und Gehalt bestimmen, nicht die Classe, in welcher die Lehrer unterrichten.

Während der ersten Lernzeit wird es sich entscheiden, zu welchem Fache der Kunst der Schüler sich hinneigt. Diejenigen, welche leicht und mit Lust geometrische Kenntnisse auffassen, eignen sich besonders zu Architekten, Mechanikern und dergleichen. Diejenigen, welche einen richtigen Blick für die Theile des Menschenkörpers zeigen, zu Historienmalern im weitesten Sinne, die Portraitmaler mit inbegriffen. Das Landschaftsfach ist als kein besonderes zu betrachten, denn der Historienmaler bedarf der Landschaft, und der Landschafter kann der menschlichen Figuren nicht entbehren. In Hinsicht auf die weitere Ausbildung, nach Voraussetzung der allgemeinen Elementarkenntnisse des Landschafters, ist dieser an die Natur zu verweisen. Die größten Meister in diesem Fache, wie z. B. Claude Lorrain, haben sich bloß nach der Natur, sich selbst überlassen, ausgebildet. Nichts ist aber unerträglicher als eine manierirte Landschaft.

Wenn der Schüler in der ersten Classe den Menschenkörper theoretisch kennen gelernt und zugleich die Hand geübt hat, kann er mit Nutzen nach Modellen und Statuen zeichnen, was die Be=

schäftigung der zweiten Classe seyn muß. Da die Natur höchst mannigfaltig ist, so würde der Schüler, ohne Gefahr eine Manier anzunehmen, nach lebenden Modellen zeichnen können, wenn er zu dieser Beschäftigung auf dem von uns angezeigten Wege geführt worden ist; nur dafür müssen die Lehrer sorgen, daß eine große Mannigfaltigkeit unter den Modellen stattfindet, und oft mit den Personen, welche der Akademie zu Modellen dienen, so wie auch mit männlichen und weiblichen Acten fleißig gewechselt wird, weil das Auge eines angehenden Künstlers sich unglaublich leicht an eine oft gesehene Form gewöhnt. Was das Stellen der Modelle betrifft, so ist dies von der größten Wichtigkeit. Gewöhnlich fallen alle vorgeschriebene Stellungen gezwungen, unzweckmäßig und ungeschickt aus. Es ist das Beste, dem Modell bloß zu befehlen eine bestimmte Handlung zu unternehmen, und das Wie ihm selbst zu überlassen; z. B. ihm zu sagen: „Leg' Dich zur Ruhe, — Such' einen Gegenstand über Deinem Haupte zu fassen," u. s. w. Auf diese Art ist der bewunderungswürdige ruhende Hirtenknabe von Thorwaldsen*) entstanden. Thor-

*) Jetzt ist diese treffliche Statue im Besitz des Herrn v. Krause auf Weißdruff bei Dresden.

waldsen trat in sein Atelier, als sein Modell, ein Knabe, sich müßig auf einen Schemel gesetzt hatte, und der große Künstler faßte diese freiwillige Stellung des Modells auf, wodurch sein Werk höchste Wahrheit und Leben erhielt. Italiener sind von Natur geschmeidiger, und mit Deutschen würde der Act nicht immer aufs erstemal gelingen.

Es ist überhaupt gar nicht der Zweck des Modellstellens, eine mimische Darstellung zu machen, einen Gemüthszustand auszudrücken, sondern bloß den Körper und den Mechanismus desselben auf das mannigfaltigste vor das Auge zu bringen. Daher liegt der Ausdruck von Affecten, als z. B. die Geberde der Furcht, des Schreckens, der Sehnsucht, nicht im Bereich des Modellzeichners.

Bei der Auswahl von Statuen zum Nachzeichnen ist die größte Vorsicht nöthig. Nur die naturgemäßesten, in welchen kein Styl vorherrschend ist, sind die vorzüglichsten. Unter diese gehört der Torso, der Laocoon, die beiden liegenden männlichen Figuren aus der elginischen Sammlung und die äginetischen Figuren mit Weglassung der Köpfe und mit Ausnahme der Minerva. Als weibliche Statuen die mediceische, die Dresdener und auch die capitolinische Venus. Sehr zu warnen ist dafür, als Muster für junge Künstler den Apoll von Belvedere aufzustellen.

Er ist in seiner Art vortrefflich, aber ganz Styl, und dadurch verderblich für die Kunst.

Das Tageslicht ist die wahrste Beleuchtung, und darum sollte bloß bei Tage nach Modellen und Statuen gezeichnet werden. Das Kerzen= oder Lampenlicht gewöhnt nicht nur das Auge an einen falschen Farbenton, sondern hebt die weniger erhobenen Theile zu sehr hervor. Bildhauer arbeiten daher bloß bei Tageslicht nach dem Modell, obschon sie bei Kerzenschein bossiren könnten. Ausgebildete, in ihrer Kunst feste Meister mögen zur Zeitersparniß am Abend nach Modell zeichnen; Lehrlingen darf es nicht erlaubt werden. Ich weiß recht wohl, daß trübe und kurze Tage das Modellzeichnen erschweren, es sollte aber deshalb in jedem Akademiegebäude ein zu diesem Behuf zweckmäßig eingerichteter Saal seyn. Die Modellsäle in München, in welchen bei Tage gezeichnet wird, können überall leicht nachgeahmt werden und zu Mustern dienen. Eine andere, sehr empfehlenswerthe Einrichtung hat Director Reindel in Nürnberg gemacht. Das Local, in welchem bei Tage Modell gezeichnet wird, ist klein und hat kein vortheilhaftes Licht. Deswegen stellt Reindel das Modell in eine Nische, wodurch die Licht= und Schattenseite des Modells deutlicher wird. Auch steht der Act auf einer beweglichen Scheibe, so daß

man, ohne die Stellung zu verändern, derselben eine verschiedene Ansicht und Beleuchtung geben kann. Ferner ist es durchaus nöthig, daß man die Schüler abwechselnd nach Modellen und nach Statuen zeichnen läßt. Wenn man mit der Antike anfängt, so wird man mit einer Manier enden. Durch die Antike lernt man nicht die Natur sehen, die Natur eröffnet aber das Verständniß über die Antike. Noch haben wir eine dringende Bitte an die Lehrer, — das Erfüllen bleibt ihrer Gewissenhaftigkeit überlassen; denn was nicht durch eine Maschine zu bewirken ist, sondern von Menschen gethan werden muß, ist der Willkür preisgegeben. Diese Bitte ist: sich beim Corrigiren alles Veränderns des Styls, in welchem der Schüler zeichnet, zu enthalten, und bloß die Fehler zu berichtigen. Es ist besser, es sieht ein jeder die Welt aus seinen eignen Augen, als daß ihm ein Styl aufgedrungen, gleichsam eine Brille aufgesetzt, und so der Kunstsinn im Menschen getödtet wird.

Man wird sich verwundern, daß ich bisher das Malen ganz übergangen habe. Dies kann aber nicht eher von Nutzen seyn, bis das Auge für das Erkennen der Formen fest geworden ist.

Das Malen kann nur an Gemälden erlernt werden, und Originale und Lehrer vermögen nur

dann nicht mehr dem Schüler eine Manier aufzudringen, wenn dieser in den Elementarkenntnissen fest ist. Diese dritte Classe sollte anfänglich sich mit Copiren trefflicher Originale beschäftigen. Da das Colorit im innersten Zusammenhang mit der Gemüthsbeschaffenheit des Menschen steht, so lassen sich hierüber keine ausschließlichen Regeln festsetzen, sondern bloß auf die Muster, welche der Natur am nächsten kommen, hinweisen. Die freie Wahl unter den Mustern muß dem Schüler, der das mit seiner Individualität Uebereinstimmende stets wählen wird, anheimgestellt bleiben. Ueberhaupt soll der Lehrer nie auf den Schüler einwirken, sondern bloß aus ihm heraus entwickeln. Jedoch kann man vor manchen Vorbildern warnen, andere unbedingt anrathen. Von Seiten des Colorits ist vor da Vinci's geistreichen Werken, so wie vor der ganzen florentiner Schule zu warnen, und Tizian, Giorgione, Paris Bordone, Pordenone, Correggio, Holbein, können ohne Bedenken als Muster im Colorit empfohlen werden. Die alten niederländischen Meister, z. B. Johann van Eyk, sind nicht sowohl als Muster für Colorit, als vielmehr wegen des Farbentons zu empfehlen. Von dem Ineinanderschmelzen nachbarlicher Farben durch Reflexe finden sich nur etwa bei Hemmelink und Schoorel

Spuren. Raphael's Werke bedürfen einer genauern Sichtung in Rücksicht auf Colorit; Raphael's Portraitköpfe sind aber auch in diesem Theile der Kunst vortrefflich. Wenig Akademien sind so glücklich, sich der Nähe einer Galerie wie die Dresdner zu erfreuen; darum ist es die Akademie daselbst, welche die größten Erwartungen veranlaßt und eine ausgezeichnete Aufmerksamkeit verdient; es ist die, von wo aus die größten Coloristen ausgehen sollten, da die Schüler die trefflichsten Muster, welche hierüber belehren können, vor Augen haben. Von Dresden aus verbreitete sich die Liebe zur Kunst über Deutschland, es erwarb sich den Namen des deutschen Florenz, und um diesen Namen ganz zu verdienen, wenn es nicht bloß ein gewagter Vergleich in Hinsicht der Lage und der Kunstschätze beider Städte seyn soll, übernimmt es die Verpflichtung, wie einst Toskana für Italien, so für Deutschland Künstler zu erziehen, in deren Werken der Charakter deutscher Nation verklärt auf Jahrhunderte forterbt.

Wenn jene Galerie den Schülern der Kunst einerseits große Vortheile bietet, so bedroht sie ihn auch mit der Gefahr der Einseitigkeit, durch den fast gänzlichen Mangel altflorentinischer und altniederländischer Meister, und es würde nicht zu rathen

seyn, daß der junge Künstler bloß an den Eindrükken der daselbst befindlichen Meisterwerke seine Einbildungskraft nährte; er bedarf hierzu einer größern Mannigfaltigkeit.

Auch muß, nächst dem Copiren, der Schüler fleißig nach der Natur malen, wozu ihm die Schule Gelegenheit verschaffen soll. Mit Vergnügen haben wir auf den letztern Ausstellungen in Dresden mehrere gelungen gemalte Acte gesehen.

Die Bildhauerkunst wird in Deutschland immer mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen haben, aus Mangel an Marmor und dem daraus entstehenden Entbehren geübter Gehülfen. Daher sollte die Plastik in Deutschland sich ganz besonders zur Gießerei in Metall hinwenden. Da man es auf mehrern Eisenwerken im Gießen von Statuen weit gebracht hat, jedoch bisher nur nach Antiken gegossen wurde, aus Mangel an guten neuern Plastikern, so scheint mir dies eine Aufforderung für deutsche Künstler zu seyn, unsern Eisenwerken und Metallgießereien durch Formen aufzuhelfen. Ferner wäre zu wünschen, daß die Dresdner Akademie sich befleißigte geschickte Bildhauer im Fach architektonischer Ornamente zu bilden. Das vortreffliche Material hierzu, der Sandstein, welcher ohnweit Dresden gebrochen, und selbst zu Bauen

ins Ausland, auf der Elbe, Havel und Spree weit geführt wird, ist eine wichtige Veranlassung, diesen Zweig der Kunst gerade in Dresden zu pflegen. Dies würde allerdings eine neue Bau- und Handwerksordnung nöthig machen, da die jetzige der Einwirkung der Künste auf die bei Bauen beschäftigten Handwerker hinderlich ist.

Nächst diesen Kunstübungen würden in der dritten Classe diejenigen Kenntnisse getrieben werden müssen, welche einem Künstler in unsern Tagen unentbehrlich sind und welche zugleich die Phantasie mit idealen Gestalten erfüllen. Diese sind Geschichte und Mythologie, Logik und Aesthetik, letztere mit Rücksicht auf bildende Künste. Leider ist diese Wissenschaft immer mehr auf Poesie angewendet, und in Beziehung auf andere Künste nicht genug ausgebildet worden. Der Künstler soll kein Professor der Philosophie werden; praktisch, thätig, recht in die Wirklichkeit hinein soll er leben und weben, aber er soll auch zum Denken geweckt, nicht bloß zum Phantasiren gereizt werden, welches oft zu Formlosigkeit verleitet, so wie das bloße Philosophiren zum abstracten gestaltlosen Denken führt. Wie der Schiffer, dessen Auge nach den erhabenen Sternenbildern späht, doch des Compasses nicht entbehren

kann, so ist ein durch Philosophie geregelter Geist vor Irrthümern sicherer.

Wenn der Schüler bis auf diesen Punct geführt worden ist, bedarf er mehr des Rathgebers als des Lehrers. Nun erst kann man den jungen Künstler zum eigenen Erfinden auffordern; und ihn zur Thätigkeit aufzumuntern, ist die Pflicht des Staats, ja aller begüterter Landsleute. Man hat gefragt, ob durch Reisegelder oder Prämien? Beide Arten sind unzweckmäßig. Würden Reisegelder so freigebig ausgetheilt, daß junge Künstler in fernen Landen, ohne ihrer Thätigkeit eine Bestimmung zu geben, sorgenfrei und bequem leben könnten, so würden sie gewiß größtentheils mehr das Leben genießen, als ihre Zeit nützlich anwenden. Pensionen in der Heimath, ohne Verpflichtung zur Thätigkeit, machen Künstler unfehlbar unthätig. Kleine Jahrgehalte zersplittern fruchtlos die Mittel zur Aufmunterung, ja sie stürzen oft diejenigen, welche sie erhalten und damit auf Reisen gehen, in namenlosen Jammer. Prämien, für Aufgaben ertheilt, wecken nicht den reinen Kunstsinn, sondern nähren vielmehr Habgier, Gefallsucht und Eitelkeit, welches drei Stimmungen sind, die dem Bestreben der Künstler eine falsche Richtung geben. Ist die Seele des Künstlers mit diesen Uebeln angesteckt, so wird

er bei Hervorbringung seiner Werke nur der Menge zu gefallen suchen; das Treffende der Darstellung des Gegenstandes der schmeichelnden oder auffallenden Wirkung aufopfern, und mehr an den Beschauer als an das Bild denken. Die einzig zweckmäßige Art Künstler aufzumuntern ist: sie durch Bestellungen zu beschäftigen, welche ihren Anlagen angemessen sind. Hierbei findet kein Wetteifer, kein Reiz, den Beifall der Menge zu gewinnen, sondern ein reines Bestreben statt; die Talentvollsten, und darum für Aufträge Würdigsten, werden sich schon während der Lernzeit als solche verkündet haben. Auch ist es leichter, ohne Partheilichkeit zu entscheiden, wer unter mehrern talentvollen jungen Männern der Fähigste ist, oder welcher nach seiner Individualität sich am besten für eine bestimmte Aufgabe eignet, als unter mehrern Kunstwerken eines Gegenstandes, das verdienstlichste zu wählen.

Die Wahl des Gegenstandes für ein Kunstwerk darf jedoch nur auf folgende Weise geschehen: daß man den, der die Bestellung empfängt, auffordert mehrere Gegenstände vorzuschlagen. Eine Comité von drei einsichtsvollen Männern hat sich dann mit dem Künstler über die von ihm vorgeschlagenen Gegenstände zu berathen, und den zur Ausführung vorzüglichsten auszuwählen. Ist die Wahl getrof-

fen, so wird der Künstler einen Entwurf in der Größe des zu verfertigenden Werkes liefern müssen. Die Comité muß diesen Entwurf prüfen und den Künstler auffordern, über das Rechenschaft zu geben, was sie an dem Entwurf etwa auszusetzen findet. Hat der Künstler Gründe anzuführen, durch welche er seine Composition gegen die aufgeworfenen Fragen und erregten Bedenklichkeiten vertheidigen kann, so haben die Beurtheiler sich damit zu befriedigen; nur das Grundlose ist als fehlerhaft in einer malerischen Composition zu betrachten. Auf diesem Wege wird die Erfindungsgabe der Künstler geweckt und ihre Einsichten, ihr Urtheil entwickelt sich, indem man sie veranlaßt über ihre Werke zu denken. Mag man nun dem Künstler sein Werk bezahlen, und es zum Schmuck von Kirchen, Palästen oder zur Errichtung einer vaterländischen Kunstsammlung anwenden, oder ihm auch nur eine Vergütung der auf die Arbeit verwendeten Zeit reichen, und ihm das Gemälde selbst zu anderweitigem Verkauf überlassen, so wird dadurch mehr, als durch kleine Pensionen oder Prämien, bewirkt und Rühmliches befördert.

Da des Künstlers Fortkommen in der Welt einzig und allein von der Meinung des Publicums abhängt, so müssen die auf Bestellung gefertigten

Kunstwerke öffentlich zur Schau ausgestellt, und solche in einer würdigen Zeitschrift, nebst den Verhandlungen zwischen dem Künstler und der Comité, bekannt gemacht werden. Nur hierdurch sind Parteilichkeiten zu vermeiden, so wie zugleich das größere Publicum, durch eine rein factische Anzeige, welche sich alles eignen Urtheils zu enthalten hat, von den Leistungen der Künstler in Kenntniß zu setzen. Wenn alles dies Vorhergehende von Akademien redlich geleistet würde, so wären sie vorwurfsfrei, und alle Verständige würden diesen Anstalten die Nützlichkeit gewiß zugestehen, welche leider mit Grund, bei jetzigem Zustande der Kunstschulen, oft bezweifelt wird.

So wünschenswerth nun auch die Einführung dieser Vorschläge und die Abschaffung Eingangs erwähnter Mißbräuche wäre, so sind wir doch fest davon überzeugt, daß unüberwindliche Schwierigkeiten sich in den Weg stellen. Leider sind diese keine andern als Gewohnheit, Anmaßung, Eitelkeit, auch wohl Mangel an Gründlichkeit der Lehrer und die Ungeduld derer, welche sich der Kunst widmen und lieber eilig den Schein gemachter Künstler, als gründliche Kenntnisse erlangen wollen.

Ueber die Stellung der bildenden Künste zum Staate.

Das Streben des Staatsmannes ist die Erhaltung des Staats und Beförderung des Wohls der Einzelnen durch Vermehrung des allgemeinen Wohlstandes.

Dem erstgenannten Zwecke widerstreben feindliche Kräfte, welche dem Staate den Untergang drohen, und welche nur dann als völlig überwunden zu betrachten sind, wenn sie der Staatsmann zu Dienern seiner Zwecke gemacht hat.

Diese Feinde sind ein äußerer, die Eifersucht der Nachbarstaaten; und ein innerer, der Drang der Volkskraft nach Thätigkeit.

In vielen Staaten bemühten sich die Staatsmänner die äußern Feinde in Furcht zu erhalten, und Finanziers und Militairbehörden suchten daher aus allen Kräften die Kriegsmacht zu erhöhen. Allein mehrere Staaten starben aus Furcht zu sterben, denn eine große defensive Macht artet leicht

in eine offensive aus; dem Gewerbestande wurden die gesundesten Kräfte entzogen, und wenn alle Kräfte einseitig nach der Kriegsmacht hingewendet werden, so verliert durch diese Einseitigkeit der Staat das Gleichgewicht, wie ein Schiff, dessen Mannschaft auf eine Seite tritt, schwankt und stürzt. Ein stehendes Heer verfremdet leicht seinem Vaterlande; nur der Kriegsruhm und der Sold, keine andern Bande knüpfen den Soldaten an den Mutterstaat, und das Lager, wo es auch sey, ist seine Heimath. Wie die Bombe in sich die zerstörende Kraft trägt, entzündet, die Werkstätte zerschmettert, der sie ihr Entstehen verdankt: so das Heer. Der Soldat gehört dem Kriege an; was kann ihm Freude an Heimath und Frieden wieder einflößen? Ferner vermag ja eine einseitige Anstrengung nur kurze Zeit zu dauern, und bedenkt man, daß die Kriegsmacht nur im Kriege wirklich geübt werden kann, aber nicht durch Revuen, Manoeuvres und Wachtparaden; — denn die größten und aufs trefflichste in Frieden exercirten Heere wurden von Feinden geschlagen, welche sich im Kriege zum Kriege in kurzer Zeit gebildet hatten; — so wäre der Krieg selbst zur Sicherheit des Staats nöthig, bloß um die Kriegsmacht wirklich zu üben und zu entwickeln, wenn diese das einzige Sicherheitsmittel wäre, und doch

würde der Staat stürzen, sobald diese Anstrengungen nicht ewig fortdauern könnten, sobald das Kriegsglück wechselnd sich zu den Feinden wendet, und wenn die Gegner durch Krieg ebenso in dieser Kunst geübt worden wären. Es wäre eine Sicherheit ohne Frieden, die durch Krieg und Kriegsmacht erreicht werden sollte, und ein solcher Staat würde dem Giftbaum gleichen, um welchen her alles erstirbt; ein solcher kriegerischer Staat, wenn es einen solchen gäbe, würde selbst eine Einöde werden, und seine Nachbarländer Schlachtfelder. Ja, geläng' es ihm zur Universalmonarchie anzuschwellen, so müßte er mit sich selbst Krieg führen, um bestehen zu können, wenn seine Dauer auf Kampf gegründet wäre, und endlich würde er doch dem Kreislauf der Natur unterliegen, welche bindet und auflöst, hebt und stürzt. Die alte Geschichte stellt viele traurige und warnende Beispiele dieser Art auf.

Welche Sicherheit hätte wohl ein kleiner Staat, wenn die Kriegsmacht ihn nur schützen könnte? und die kleinen Staaten sind fast immer die glücklichsten.

Wer Italien und Deutschland durchreist, wird sich davon überzeugen. Was uns noch in Ruinen entzückt, war das Werk von Herren kleiner Staaten. So weit ihr Blick reichte, und diese Länder

waren nicht unübersehbar, verbreitete sich Anbau, Wohlstand und Geschmack.

Warum macht man es schon großen Gutsbesitzern zum Vorwurf, daß sie in entfernten Hauptstädten leben? als darum, weil sie ihre Gegenwart den ererbten Besitzungen entziehen, da nur unter dem Auge des Herrn wahres Gedeihen möglich ist, und des wohlthuenden Einflusses diejenigen entbehren müssen, welche von Natur und Rechts wegen angewiesen sind, Rath und Hülfe, gutes Beispiel und Aufmunterung von jenen zu fordern, die begüterter sind, also nicht bloß für die Befriedigung der gemeinen Bedürfnisse zu sorgen haben, und darum sich und Andern Befriedigung höherer, geistiger Bedürfnisse verschaffen, wahre Bildung verbreiten können.

Nur in großen Staaten findet man schauerlich zerfallene Lustschlösser, verwilderte Gärten und Kleinstädter, indeß eine Hauptstadt so von Genußsüchtigen, und wieder um diese sich versammelnden, fröhnenden Bedürftigen anschwillt, daß die Kräfte des ganzen Landes nicht ausreichen, diese Masse immer mehr zu heben und fortwährend zu tragen. In heißen Ländern sah ich Kranke, deren Uebel darin besteht, daß der Leib ekelhaft und übermäßig anschwillt, indeß alle andern Glieder verdorren: das

ist das Bild großer Hauptstädte in großen Staaten. Die kleinen Staaten sind also die glücklichsten, und diese würden gerade diejenigen seyn, welche am gefährdetsten wären, wenn Kriegsmacht dem Staate allein Sicherheit verleihen könnte.

Was nun den innern Feind, den Drang der Volkskraft nach Thätigkeit anlangt, so ist dies derselbe Fall wie bei geistreichen und kräftigen Kindern, welche aus Mangel an Beschäftigung Unarten begehen. Diese Kräfte aber auch wieder durch den Kriegsdienst zu beschäftigen, ist ein so thörichtes als gewissenloses Unternehmen. Der Erfolg, den der Versuch gehabt hat, durch Krieg im Auslande die innere Ruhe zu erhalten, ein Versuch, an welchem das napoleonische Reich scheiterte, ist der überführendste Beweis, daß der Krieg nie die Grundlage des Friedens und der Sicherheit seyn, und weder äußere Feinde für immer abhalten, noch innere Unruhen verhindern kann.

Es kommt nun darauf an, zu zeigen, wie die bildenden Künste vermögend sind für die Zwecke des Staatsmannes, Erhaltung des Staats und Beförderung des Wohls der Einzelnen, durch Vermehrung des allgemeinen Wohlstandes zu wirken.

Die Erhaltung und Sicherheit des Staats ruht wohlgegründeter auf der Achtung, als auf der

Furcht, welche das Volk den benachbarten Staaten einflößt. Der Gefürchtete ist der Gehaßte, und seinen Feinden wird es gelingen ihn doch einmal zu stürzen; dahingegen wird ein jeder Staat, er sey klein oder groß, welcher durch Sittlichkeit und Kunstfleiß sich Achtung erworben hat, selbst in den sturmbewegtesten Zeiten nicht untergehen. Die freien Reichsstädte sind Belege hiezu. So lange sie durch wahren Kunstfleiß sich in Achtung und einem freundlichen Geschäftsverkehr mit ihren Nachbarn zu erhalten wußten, blieben sie unangefochten; und als ihr Kunstfleiß sank, und mit diesem jenes freundschaftliche Verhältniß zu den übrigen Staaten, fielen sie als veraltete, unselbstständige Institute benachbarten Reichen anheim. Nur einige erhielten sich selbstständig, und gerade die blühendsten und gewerbthätigsten, z. B. Hamburg und Frankfurt. Gewiß waren es nicht die hamburger Stadtsoldaten und die frankfurter Bürgergarden, welche diese Selbstständigkeit erfochten; es ist die Achtung, welche beide Städte durch eine verständige Verwaltung und Werkthätigkeit der Einwohner erworben haben, der sie ihre Erhaltung verdanken. Ich könnte hierzu noch mehrere Fürsten- und Herzogthümer anführen, welche ihre Aufrechthaltung gleichen Gründen verdanken, wenn es nöthig wäre zu

beweisen, daß erlangte Achtung, selbst in Zeiten der Gewalt mehr schützt, als Waffen; um so mehr aber in einer Zeit, wo Gesetz und Herkommen (Legitimität) geehrt wird, ist die erworbene Achtung der sicherste Schutz nach außen, denn dann ist Besorgniß die allgemeine gute Meinung zu verletzen größer, als die vor Armeen.

Aber auch die von innen heraus dem Staate drohenden Gefahren werden durch die Beschäftigung der Volkskräfte durch Künste, nicht nur beseitigt, sondern zugleich mit den Absichten des Staatsmannes befreundet. Weder die wissenschaftlichen noch die bloß Hände in Bewegung setzenden Beschäftigungen bringen die Kräfte eines Volkes in harmonische Thätigkeit, und harmonisch, das heißt zugleich geistig und körperlich, muß das Volk beschäftigt seyn, damit kein Bestandtheil übrig und träge bleibe, welcher in Fäulniß übergehen könne.

Berg-, Straßen- und Ackerbau setzt bloß die Hände eines Volks in Bewegung, und die Obern, welche über Arbeiten dieser Art wachen und sie leiten, sind wieder mehr wissenschaftlich beschäftigt; so daß hierbei ein Theil der Volksmenge die körperliche, der andere die geistige Arbeit auf sich nimmt, und jener weder Kräfte genug übrig behält, noch Veranlassung hat den Geist zu bilden, wohl aber

Zeit überflüssig, um bei der nur die Hände in Bewegung setzenden Arbeit an Dinge zu denken, die er nicht übersehen lernt, und also nur in Träumereien und Irrthümer sich zu verwickeln ausgesetzt ist. Auch ist ja kein Land groß genug bei der zunehmenden Bevölkerung, alle mit Acker-, Berg- und Straßenbau zu beschäftigen.

Keinesweges darf die Kunstbildung eines Volkes darauf angelegt werden, einzelne große Meister, sey es in der Malerei, Plastik oder Architektur, hervorzubringen; dieses ist an sich eine vergebliche Bemühung, weil große schaffende Geister nicht gezogen, sondern geboren und dann ausgebildet werden, wenn es die Umstände gestatten. Da herrscht aber wahre Kunstbildung des Volks, wo der Sinn für Schönheit aller Formung allgemein geweckt und verbreitet ist, so daß die Bildung des Geistes werkthätig wird und selbstbildend auftritt, die rohen Stoffe nach Zweck und mit Sinn zu gestalten, jedem Arbeiter nothwendig, ja es ihm unmöglich seyn würde etwas Ungestaltetes oder Unzweckmäßiges hervorzubringen. Das nenne ich noch keinen cultivirten Staat, wo die Bauern lesen, rechnen und schreiben können, und in den Bürgerschulen Historie, Geographie und Naturgeschichte gelehrt wird. Die wahre Cultur muß so in den Menschen übergegan-

gen seyn, daß man an seinen Werken es erkennt und in seinem Leben es wahrnimmt. Nicht bloß als eine Beimischung, als eine einzelne erlernte Kenntniß oder erworbene Geschicklichkeit, sondern als wahre Entwickelung der intellectuellen Kräfte erscheint die Kunstbildung des Volks, und ist dann wahre Cultur. So lange den Menschen Schönheit der Form gleichgültig ist, stehen sie auf einer niedern Stufe, der größte Theil des Lebens und der Welt hat keine Bedeutung für sie, und nur die gemeinsinnlichen Lüste oder Bedürfnisse können die Trägen aus ihrem Maulwurfsschlafe aufschütteln. Daß aber nur unter einem wahrhaft kunstsinnigen Volke große Künstler aufkommen konnten, lehrt die Geschichte und beweist die Vernunft. Wie aus keiner Ebene ein hoher Berg sich erhebt, so steht kein großer Künstler einzeln da, sondern immer in der Mitte eines kunstsinnigen Volkes, und es ist daher ein verfehlter Zweck der Kunstschulen, selbst wenn er der wäre, einzelne große Künstler zu bilden, wenn solche auch nicht darnach streben, allgemeine Kunstbildung zu verbreiten, weil nur in dieser geistigen Atmosphäre große Künstler gedeihen und leben können. Daß aber ein durch Kunstsinn so gebildetes und in Thätigkeit gesetztes Volk eine weit höhere

Lebens- und Thatkraft als andre hat, bedarf keines Beweises.

Die wahre Kunstbildung ist diejenige, welche bewirkt, daß Intelligenz sich in allen Werken der Hand verkündet, und Denken und Arbeiten unzertrennlich ganz eins sind. Dann sind die beiden Pole der Volkskräfte, die physische und geistige Volkskraft, in übereinstimmender Thätigkeit, und ein so in geistige und körperliche Regsamkeit gesetztes Volk ist vor der Gefahr der Langeweile, aus welcher Unzufriedenheit, aus dieser Unruhe entsteht, gesichert.

Wird ein Volk wohl seine Kräfte zerstörend gegen sein Vaterland richten, wenn dies reich an Denkmalen seines Wohlstandes und seines Geistes ist, und jeder Gegenstand, selbst das geringe Geräth ein Denkmal des Geistes und Fleißes ist, indem es das Gepräge des Kunstsinns an sich trägt? —

Allerdings ist es nun nicht genug, den Arbeitern Kunstsinn einzuflößen; man muß ihnen auch Gelegenheit geben, diesen zu gebrauchen, und nur durch Arbeit kann wahrer Kunstsinn entwickelt und verbreitet werden: so sind also Bildung und Beschäftigung unzertrennlich, und die eine setzt die andere voraus.

Blicken wir auf die größten Momente der Geschichte, so sehen wir, daß die weisesten Herrscher

dieses Mittels sich bedienten, die Gefahr drohenden Volkskräfte durch und auf eine heilbringende Thätigkeit und Entwickelung des Kunstsinns zu lenken.

Schon die Mythe bewahrte dies Regierungsgeheimniß in der Erzählung vom Bau des Thurms zu Babel auf. Die erste große Völkerverbindung, also Staatsgestaltung beginnt mit einem ungeheuern Bau und knüpft daran sein Entstehen.

Die Pharaonen beschäftigten die unruhigen Israeliten und Egypter durch große Baue. Nach den gedämpften Unruhen schreitet David dazu, den Tempelbau vorzubereiten, wahrscheinlich um neue Ausbrüche zu vermeiden, und Salomo setzt diesen Bau ins Werk.

Die Griechen in ihrer Blüthenzeit sind Belege für die heilsamen Wirkungen der Künste auf den Staat.

Constantin, Theodorich und Karl der Große erkannten die Künste, und unter diesen besonders die alle übrigen in Anregung bringende Baukunst, als Sicherungsmittel ihrer Herrschaft und als Beruhigungsmittel der Völker. Heinrich der Vogler und die Ottonen, Friedrich der Rothbart und die Päpste folgten diesem Beispiele, und der Dom zu Orvieto und Assisi sind Pfeiler der Kirche.

Franz I. von Frankreich, Julius II. und

Leo X. bauten gewiß nicht bloß aus Sucht zu glänzen, sondern um die Völker an Frieden und Ruhe zu gewöhnen und sie für diese zu gewinnen.

Dahingegen ist der Fall der Künste immer dem der Staaten vorangegangen, und es ist dies nicht bloß als ein zufälliges Zusammentreffen anzusehen.

Aber auch das Wohl des Staats im Allgemeinen und dadurch das der Einzelnen, der andere Hauptzweck des Staatsmanns, wird durch die Künste gefördert, und dies glauben wir durch folgendes darzuthun.

Die Kräfte des Staats beruhen theils auf seinem Realbestand, also seinem Flächenraum, seiner Volkszahl und seinen Naturproducten und auf seinen intellectuellen Kräften der Volksbildung und Thätigkeit. Es giebt noch eine dritte, aber nur repräsentative vermittelnde Kraft eines Staates, nämlich seinen Reichthum, und die Geschichte beweist durch das Beispiel der Venetianer, der Toskaner und der Engländer, was das gemeine verächtliche Ding, Geld genannt, vermag.

Sehr große Staaten gleichen dem Riesen in Göthe's Mährchen, dessen Schattenbild sehr mächtig ist, indeß er selbst seiner eignen Last fast unterliegt und sich nur schwerfällig bewegt, so daß die Größe

und die Kräfte eines zu großen Staats sich fast immer compensiren, und kein bedeutender nach außen zu verwendender Ueberschuß an Kraft übrig bleibt. Auch solchen Staaten vermögen die Künste, und ich möchte behaupten, ausschließlich diejenigen welche im Raume schaffen, ein Uebergewicht der intellectuellen Kraft zu geben.

Es wird also durch wahre Cultur, die nur durch Kunstsinn erreicht werden kann, eine jede sehr große und darum schwerfällige Volksmasse in wahre Lebensthätigkeit gesetzt. Hierdurch bekommt der Realbestand, die Volksmenge erst einen wahren Werth, da solche, bloß als Masse sich selbst lästig, nicht als Kraft zu betrachten war, und ein großer Staat wird dadurch erst ein mächtiger, die gefürchtete rohe und unbeschäftigte Kraft eine heilbringende; ja man kann sagen, daß diese Cultur die wahre Gesundheit eines Staatskörpers sey. Nicht nur, daß die auf Intelligenz beruhenden Kräfte des Staats erhöht, beschäftigt und vielseitig wirksam werden; jene an sich träge Masse, das Geld, kommt durch Kunstsinn und Kunstfleiß in eine zu seiner Summe verhältnißmäßige Bewegung, wir könnten in höherer Bedeutung es Verzinsung nennen. Geldreichthum eines Staats ist wie die Wärme, welche im latenten Zustand gar nicht dazuseyn

scheint. Ohne Gewaltthätigkeit oder Hinterlist, verabscheuungswürdige Mittel, sind Capitalisten nicht zu vermögen, wenn sie aus freiem Antriebe nicht gemeinnützig werden wollen, ihre Einkünfte zum Besten des Staats zu verwenden, und Aufhäufung von Zinsen zu Capitalien bereichert Einzelne, ohne daß das Geld in Umlauf kommt. Aber nur das Geld, welches gleichsam flüssig geworden ist, doch so, daß der Capitalstamm nicht zerrinnt, ist der wahre Reichthum des Staats.

Ein jedes für eine Arbeit, für eine Leistung ausgegebene Geld befriedigt ein Bedürfniß und belohnt einen Thätigen, und zählt und wirkt so bei jedesmaligem Umsatz, da ein jeder eingeschlossener Thaler hingegen wirkungslos nur einmal vorhanden ist. Der erwerbende Bürger ist freigebig auch zu Staatszwecken, nicht der mühselig verdienende, noch der große Capitalist, der nur auf Vermehrung seines Vermögens denkt.

Dieses Anhäufen von Summen auf Summen durch Zurücklegen von Zinsen ist eine in sich abgeschlossene Kreiswirkung, welche den Arterien kein Leben zufließen läßt; ja selbst der Capitalist wird darunter leiden, wenn Erwerbsmangel eintritt, und sich mit schmalen und unsichern Zinsen begnügen müssen; und dieser Geldumlauf ist nur dadurch zu bewirken,

daß Capitalisten das Bedürfniß haben, sich in Besitz von mit Kunstsinn gefertigten Handarbeiten zu setzen, und kunstsinnige Arbeiter diesem edlen Bedürfniß entgegenkommen.

Aber allen Wohlstand und Sittlichkeit untergrabend ist der Luxus, und darf nicht mit Kunstsinn verwechselt werden, und so steht der Reiche zwischen zwei Gefahren, der Verschwendung und dem Geize. Ein durch Müssiggänger an Müssiggänger verschwendetes Vermögen ist ein ganz verlornes Gut, denn ohne Wirkung ist es im Wind gestreut, ohne daß es thätige, kunstfleißige, bedürftige Staatsbürger genährt oder gefördert hätte. Der Luxus ist bloß ein Bestreben reicher zu scheinen, als man ist, und also nichts als Erhöhen eines unächten Glanzes und Scheines. Der wahrhaft kunstsinnige Reiche wird nichts um des Scheines willen thun, sondern um einen wesentlichen geistigen Genuß sich zu verschaffen und den Kunstfleiß zu fördern. Das was man Ueberfluß nennen könnte, wird in die Pulsadern des Gewerbslebens hinüberströmen, und schon darum für den, der mehr Einnahme hat als er zur Befriedigung der gewöhnlichen Lebensbedürfnisse braucht, aufhören Ueberfluß zu seyn, welcher Mißbilligung oder Neid erregen könnte; denn indem er dadurch das geistige Be-

dürfniß, alles um sich zu verschönern, zu befriedigen sucht und den Besitz von Gegenständen, an welchen der sinnvolle Mensch sich erfreut, zu erlangen strebt, fördert, nährt, bildet er zugleich die nützlichsten Glieder des Staats. Der Kunstsinn ist ja von jener sammelnden Kunstliebhaberei, welche Kunstwerke als Luxussachen behandelt und als Trophäen der Eitelkeit betrachtet, völlig verschieden: er führt nicht zur Verschwendung wie dieser, sondern zur Veredlung des äußern und innern Lebens. Wenn man die Hausgeräthschaften der Alten mit den heutigen Modewaaren vergleicht, so wird uns der Unterschied zwischen Kunstsinn und Luxus recht einleuchtend. An jenen ist alles zweckmäßig und schön, an diesen alles prächtig und überflüssig. Jeder Schmuck jener Hausgeräthe vermehrt die Brauchbarkeit und Bequemlichkeit derselben, indeß die Verzierungen an den modischen Meublen oft beim Gebrauche hinderlich sind und das Geräth unnütz machen. Jene aus der Vorzeit uns überlieferten Geräthschaften, an welchen das Museum zu Neapel so reich ist, beweisen, daß es kein leerer Traum ist, zu glauben, der Sinn für Schönheit könne so die Volksbildung durchdringen, daß er sich in allen Dingen verkündet und selbst an dem zum alltäglichsten und gewöhnlichsten Gebrauch bestimmten Ge-

räthe zeigt und die Formung desselben veredelt. Daß aber ein Volk, wo nicht nur Tafelgeschirr, sondern der Kochtopf und das Casterol eine Form erhält, in welcher sich Zweckmäßigkeit und Schönheit so vollkommen vereinigen, daß beide unzertrennt erscheinen, hochgebildeter und darum glücklicher seyn muß, als eines, welches nur das gemeine Lebensbedürfniß kennt, oder im Uebermuth nach unschönen Luxusdingen trachtet, ist unumstößlich gewiß.

Kunstsinn erweckt nicht nur eine größere geistige Thätigkeit, als jetzt bei den Handwerkern stattfindet, welche, ohne etwas zu denken, auf hergebrachte Weise oder wie die Mode es vorschreibt, ihre Arbeiten fertigen; dieser setzt auch eine größere Zahl von Menschen in Thätigkeit und befördert Wohlstand der bemittelten Volksclasse, und den Reichen, den Mächtigen verschafft dieser Sinn einen höhern Genuß und größere Ehre, als Karten, faule Diener in Livrée oder Gallarock, Pferde, Putz, Verri's Kunst und des Winzers seltenste Jahrgänge gewähren. Da Kunstsinn gleichsam die Blüthe der Cultur, und Cultur Gesundheit des geistigen Lebens des Staats ist, indem dadurch die physischen Kräfte und zugleich die geistigen harmonisch ausgebildet und in zusammenwirkende Thätigkeit gesetzt werden, und nur harmonische Thätigkeit wahres

gesundes Leben ist, wird durch ihn auch das edelste Bestreben des Staatsmannes, Glück allgemein zu verbreiten, erreicht.

Darum ist es also die Pflicht des Staatsmannes, den Kunstsinn zu wecken und zu fördern, weil durch ihn das Glück Aller und der Einzelnen befördert wird, die Nachbarstaaten Freunde werden, und die unbenutzte, Gefahr drohende Volkskraft veredelt, und zu heilsamen Zwecken geleitet wird, und so Werke gegründet und vollendet werden, die der gesammten Menschheit angehören.

Anzeige einiger Druckfehler.

Seite 1	Zeile 4 u. 5	statt den deutschen Meistern,	lies: dem deutschen Meister
— 15	— 20	statt F. V. B. und wo dies vorkommt,	l. F. v. B.
— 21	— 3	— ineander	l. einander.
— 28	— 13	— es	l. er
— 30	— 22	— erntete	l. erndtete
— 35	— 21	— den ten	l. den 6ten
— 36	— 23	— doch	l. auch
— 71	— 23	— michelangelosken	l. michelangelesken
— 73	— 11	— Arbeit	l. Arbeiten
— 145	— 5	— ermattender	l. ermatteter
— 163	— 16	— meisterhafte	l. erste
— 196	— 7	— de Ravenna	l. de Ravenne
— 213	— 13	— Schraffierens	l. Schraffiers
— 217	— 3	— Hindeutung	l. Hindeutungen
— 218	— 4	— durch die	l. von der
— 219	— 19	— des	l. an
— 244	— 17	— Heiligkeit	l. Helligkeit

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Quandt, Johann Gottlob <<von>>,

Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst und deren Wechselwirkungen mit andern zeichnenden Künsten mit 2 Beilagen

Leipzig 1826

Coburg, Landesbibliothek -- B I 8/52
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11915422-8